REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

LE NUMERO : 6 F / NOV. 1974

N° 212

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 40,—	F. 50,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 53,—	F. 63,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

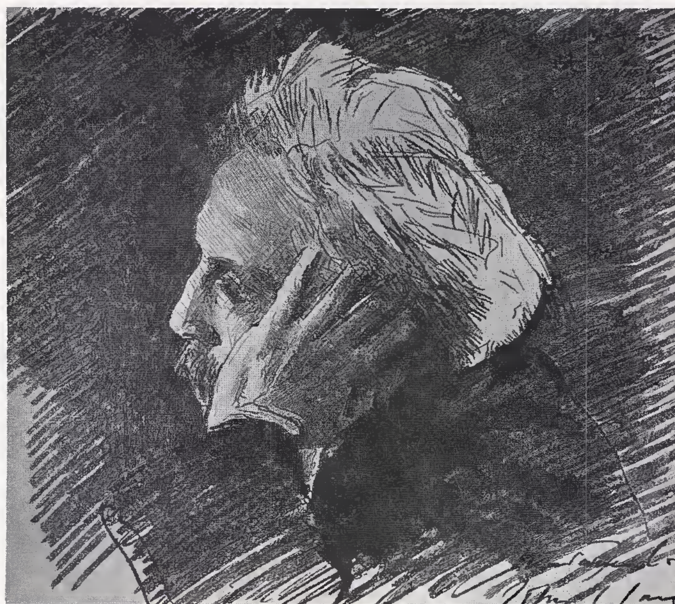
Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 6

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 8

Direction et Administration :

3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65



1845 1924

Gabriel Fauré
par John Sargent



30e Année — N° 212 NOVEMBRE 1974

Sommaire

A L'INTENTION DES INSTITUTEURS ET INSTITUTRICES

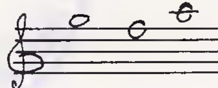
ACTIVITÉ D'ÉVEIL ARTISTIQUE

par Madeleine MABILAT
Professeur d'Education Musicale à l'E.N.F. de Melun

A L'INTENTION DES MAITRES DU CYCLE ELEMENTAIRE C.M.2

C.M. 1 - C.M. 2
(Flûtécolière, 2e cahier - Sudel)

La notion de la tonalité de DO peut se poursuivre au chapitre 8, page 16, en évitant d'abord les chapitres 4 et 5, qui abordent des sons nouveaux (sons aigus)



et les chapitres 6 et 7 qui exploitent intentionnellement un nouveau rythme, le rythme pointé noire pointée-croche toujours si délicat à bien mettre en place. Pour ne pas déformer ce rythme, **visualiser** le point soit en le prononçant verbalement (dire « point » au passage) ou bien en le frappant au moyen d'une percussion, pour bien situer sa valeur et son rôle.

Remarque :

Afin de rendre l'observation plus vivante et plus facile dans un premier temps, faire observer le « point » dans un jeu de pulsation.

Le chapitre 9, page 18, qui élève le niveau de l'enfant à la fois dans l'observation auditive, dans l'attention, dans la mémoire, dans l'analyse, et dans la synthèse montre que l'école élémentaire doit être un vaste champ d'apprentissage et d'ouverture.

Notion de l'intervalle

Le chant narratif « **Au roc d'Anglars** » est bâti mélodiquement sur trois sons comme une comptine. Pour la flûte à bec, il n'exigera qu'un minimum de dextérité à ce niveau, c'est que l'attention est dirigée sur un éveil sensoriel plus rigoureux et plus subtil : l'écoute de sons simultanés.

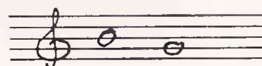
Jusqu'alors les jeux de reconnaissance (dictée active) ont toujours été dirigés sur le plan mélodique : sons sur des hauteurs différentes, sont toujours en mouvement et sons attractifs comme par exemple la tonique et la dominante (vu précédemment).

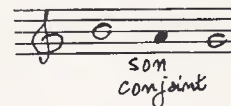
Dans le chant « **Au roc d'Anglars** » après son exécution à la flûte è bec l'attention auditive portera sur l'observation suivante : « **Entre chaque son nous trouvons des distances.** » La distance entre deux sons se nomme **intervalle,** mais les distances sont plus ou moins grandes. Exemple :

— ici 2 sons 

donc : intervalle de seconde (à découvrir)

— ici toujours 2 sons intervalle de tierce

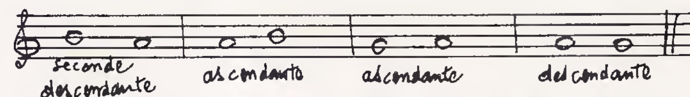




mais séparées par un son **conjoint**
qui a une **place absolue** dans le rapport réel des sons, et qu'il faut **compter** dans l'espace (même en ne le voyant pas visuellement ; voir ci-dessus).

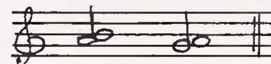
Activité sur les intervalles (au C.M. 2 par exemple).
Après l'étude du chant sur la flûte à bec.

Premier temps : on jouera sur la flûte à bec des intervalles de « seconde » d'abord mélodiquement (exemple) en observant que l'intervalle peut être descendant ou ascendant.

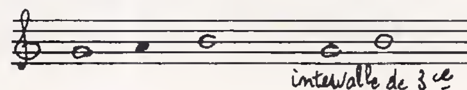


Ensuite on associera les deux sons, lesquels seront joués **simultanément** par deux flûtes à bec (jouer également ces deux sons **simultanément** sur un carillon, xylophone, etc.), on remarquera l'aspect dissonant de la rencontre de ces deux sons (intervalle de seconde) : « cela frise la fausse note ».

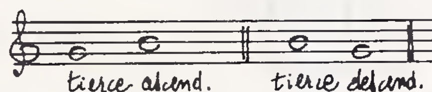
Exemple :



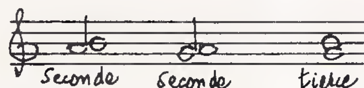
Après l'observation de l'intervalle de seconde, jouons sur la flûte à bec les trois sons sol, la si mélodiquement, afin de sentir et d'éprouver l'ordre numérique, exemple : puis supprimons le « la » intermédiaire



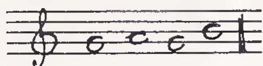
Ensuite qualifions les tierces suivantes



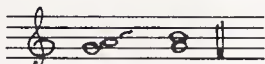
Deuxième temps : Reconnaissance des intervalles (dictée active) sur plusieurs instruments : carillon, xylophone, puis avec deux flûtes à bec. Deux meneurs se mettront d'accord pour choisir les intervalles à reconnaître, exemple :



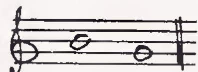
L'observation des intervalles donne la notion de simultanéité dans le temps puisque, passant d'abord par la phrase mélodique qui exprime **l'aspect horizontal**



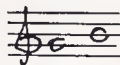
on découvre un nouvel aspect : **l'aspect vertical** des sons simultanés :
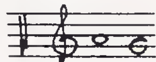


Jeux de recherche des intervalles (pour assurer l'acquisition) sur la fin de chaque période (phrases) du chant **« Au roc d'Anglars ».**
Quatre périodes :

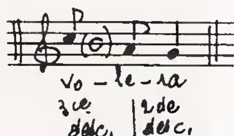
— première période = tierce descendante 

— deuxième période = seconde descendante 

— troisième période = tierce ascendante 

— quatrième période = seconde descendante 

Chercher à qualifier les intervalles qui terminent la phrase du chant **« C'est derrièr' chez nous ».**
Exemple :



Improvisation et recherche à la flûte à bec ou au carillon de courtes mélodies ponctuées à la fin par un intervalle de tierce.

Quant au nouveau rythme sautillé croche pointée-double croche-noire de caractère joyeux, il sera ressenti à travers la découverte des intervalles (et travaillé selon l'esprit habituel) puisqu'il termine les périodes 1, 3, 4 du **« Roc d'Anglars »**, et, du reste, ce chapitre 9 qui introduit des notions nouvelles, aiguisera la faculté d'observation, ce qui est très important à ce niveau, l'esprit devant demeurer actif.

(A suivre)

ERRATUM

N° 211, octobre 1974, page 7, 2ᵉ colonne, 8ᵉ paragraphe, il faut lire :

Si la *phase* de culture vocale libre en maternelle C.P. est l'entraînement naturel de l'organe vocal sans exigence, par contre, la *phase* du chant conscient...

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE [1]

CONCERT [2]

de David Teniers (Chartres)

Il y eut deux David Teniers : « le Vieux », né et mort à Anvers (1582-1649), et son fils, dit « le Jeune », né à Anvers et mort à Bruxelles (1610-1694). Tous deux se sont illustrés dans la peinture de scènes populaires flamandes. Les costumes des personnages nous inclineraient à penser qu'il s'agit plutôt du premier.

Le réalisme du sujet n'exclut pas une certaine originalité dans la composition : cette jeune femme, au premier plan, nous tourne le dos pour jouer de sa guitare à dix cordes, mais elle nous montre son vêtement de riche étoffe et d'une couleur intense. Sa position se trouve justifiée par le regard de l'homme qui l'observe de l'encoignure de la porte. Le jeune serveur complète cette triade en apportant à boire, car la scène est familière : on ne saurait faire de musique la gorge sèche.

Par contre, les sujets de la seconde triade sont resserrés. Le visage du petit garçon marque l'application. Le jeune homme joue de la basse de viole. Remarquons l'absence de pique, l'instrument étant posé sur un tabouret. Observons également la tenue particulière de l'archet courbe.

Cette scène charmante, au genre bon enfant, constitue un des innombrables témoignages de ce qu'il était convenu d'appeler à cette époque « un concert » : c'est la réunion par la musique et pour la musique de quelques amateurs qui jouent pour eux-mêmes et quelques amis. N'est-ce pas un bel exemple d'éducation musicale pleinement réalisée.

Alain Lieuze

1. Réservé aux abonnés à l'édition couplée *L'Education Musicale,* « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

2. Cliché Bulloz.

Cinquante ans après GABRIEL FAURÉ

par René BERTHELOT

Directeur honoraire du Conservatoire d'Orléans

Gabriel Fauré est mort le 4 novembre 1924. La Troisième République lui fit des obsèques nationales — auxquelles j'eus le privilège d'assister. Messe à la Madeleine, discours, honneurs militaires : rien n'y manquait. A dire vrai, ce déploiement n'était que l'étape finale d'une carrière officielle bien rare en France chez un musicien. Professeur de composition [1], puis directeur du Conservatoire, membre de l'Institut, Grand-Officier de la Légion d'Honneur, aucune consécration ne fit défaut à ce grand modeste. En 1922, déjà, un solennel « Hommage national » lui avait été rendu à la Sorbonne, en présence du chef de l'Etat, ce qui, avant lui, n'avait eu lieu que pour Pasteur. Il semblait donc que l'auteur du *Plus doux chemin* s'en allât vers une gloire douillette, et que son œuvre serait assurée d'une survie aussi longue qu'en peuvent espérer les choses humaines.

Hélas, en 1974 (en dépit d'un sursaut dû à l'anniversaire), Fauré est un auteur dont on parle peu [2] et qu'on ne joue presque plus. C'est, je sais bien, ce qu'on appelle le « purgatoire », cette zone d'ombre que les plus grands, après leur mort, ont traversée. Tout de même, cinquante ans, c'est bien long ! D'où vient donc cette désaffection, ce « désamour » ? Est-ce que les réussites temporelles infléchissent les balances de la postérité, au nom d'une certaine « injustice immanente » ?

Notons d'abord que les distinctions qui lui échurent (et dont il fut le premier surpris) n'étaient au fond qu'une apparence de gloire. On dit qu'à sa mort, lorsqu'il fut question de funérailles nationales, le ministre des Beaux-Arts (c'était, je crois, François Albert) demanda : « Fauré ? Qui est-ce ? » La question est révélatrice, et il n'est pas sûr que nos officiels, aujourd'hui, ne la poseraient pas encore. Debussy et Ravel, les deux autres des « Trois Grâces » de la musique française, ont, dans une certaine mesure, bénéficié des controverses qu'ils avaient suscitées. a « bataille » de *Pelléas,* les déboires de Ravel au concours de Rome, avaient, comme on dit, sensibilisé l'opinion. Ajoutons, pour être juste, que les auteurs de *La Mer* et de *La Valse* possédaient un atout qui manquait à Fauré : le génie orchestral, qui frappe électivement les foules. Mis à part quelques belles pages symphoniques (mais qu'il n'a pas toutes orchestrées), malgré *Pénélope,* malgré *Prométhée* [3] et, bien sûr, l'admirable *Requiem,* le vrai Fauré est dans sa musique de chambre, ses pièces pour piano (les plus belles depuis Chopin) et d'impérissables mélodies vocales où la poésie d'une époque a trouvé un prolongement sans analogue chez nous depuis les musiciens de la Renaissance. Or, cette musique de chambre, destinée à l'« entre soi » d'un auditoire intime, était liée, naguère, à la vie des salons, qui n'existe plus aujourd'hui [4]. Nous avons là une cause sociologique du déclin d'un genre, et sans doute l'explication (ou l'une des explications) de la relative disgrâce qui frappe toute une partie de l'œuvre de Fauré. C'est aussi pourquoi ses dévots ont de tout temps formé un cercle étroit, un *happy few,* comme disait Stendhal.

L'autre raison de cette audience restreinte, c'est que l'auteur du *Jardin clos* n'a, il faut le dire, jamais bien « pris » hors de nos frontières. Imagine-t-on Fauré au *Carnegie Hall* ? Ou au *Gewandhaus* de Leipzig ? Il est sans doute trop « français » pour cela. On trouve encore, dans *Pelléas,* quelques toxines de *Tristan,* et chez Ravel de fines traces d'hispanisme. Fauré, c'est le Français chimiquement pur. Dans une page célèbre, Péguy fait parler ainsi son truculent Bon Dieu : « C'est embêtant, quand il n'y aura plus ces Français, il y a des choses que je fais : il n'y aura plus personne pour les comprendre. » Notre Fauré, il faut croire, est parmi ces choses-là.

***

Comment définir le génie de Fauré ? Bien sûr, ce qui d'emblée nous charme, c'est la rare beauté de son chant, sa calme tendresse, sa grâce négligente (non pas négligée !). Mais, dira-t-on, qu'a-t-il apporté de nouveau ? On l'estime généralement moins révolutionnaire que Debussy et Ravel. Il faut s'entendre. Disons, en termes un peu scolaires, que Debussy a profondément renouvelé le vocabulaire

musical, alors que, chez Fauré, c'est l'infrastructure du langage, c'est sa logique interne (la « gravitation des notes » dit finement Vladimir Jankélévitch) qui sont remises en cause. On ne trouve, chez l'auteur des *Roses d'Ispahan,* aucun néologisme harmonique, et tout le « matériau » est traditionnel [5]. Mais, avec cette vieille panoplie d'accords et ces mélodies d'allure académique (parfumées, quelquefois, à la Gounod), que de nouveautés subreptices, que d'insidieuses subversions ! La vraie « modernité » de Fauré, c'est la mobilité, l'instabilité qui se retrouvent dans la pensée littéraire et l'art poétique de cette fin de siècle ; ce sont ces « frissons de brises » et ce « chœur des petites voix » qu'a si bien perçus son *alter ego,* son double en poésie : Paul Verlaine. Aujourd'hui, encore, après tant de philtres nouveaux et, comme dit Mallarmé, de « sortilèges bus », il n'est pas, pour un musicien, de jouissance plus délicate que d'analyser, mesure après mesure, cette démarche ondoyante, ces modulations paradoxales, ces fausses sorties et ces feintes maladresses — cet « humour harmonique », pourrait-on dire, qui nous plonge parfois dans une délicieuse perplexité [6].

L'histoire de la musique nous propose quelquefois de comparer Fauré à Schumann. Il y a quelque quarante ans, j'eus, dans un concours [7], à m'escrimer sur ce parallèle, en me fondant, nous recommandait le sujet, sur les deux cycles de *La Bonne Chanson* et de la *Dichterliebe.* Je le fis dans le sens qu'attendaient mes juges, et bien m'en prit. Mais, s'il faut tout avouer, j'avais un peu forcé sur les ressemblances. Ce qu'on peut seulement dire, c'est que les deux hommes ont eu des prédilections communes : la musique de chambre, la poésie chantée (et une égale maladresse orchestrale !...). Mais là se borne le rapprochement. Fauré peut être élégiaque (son poignant *Horizon chimérique* le montre assez), il ne traduit jamais cette affliction morbide, ce sentiment panique de l'irréparable, en un mot ce lourd pessimisme *alla tedesca* qui teinte si souvent la musique de Schumann. Dans Fauré, au contraire, tout est clarté, même la mélancolie. Quoi de moins angoissé que son *Requiem,* cette grande « Berceuse de la Mort », cette affectueuse et presque souriante « Invitation au Voyage » ? Enfin, il n'y a, chez l'auteur de *La Chanson d'Eve,* aucune trace de subjectivité, aucune confession. Par-là Fauré est bien dans la ligne de la musique française, qui répugne à tout exhibitionnisme sentimental (Berlioz excepté, et encore ne confesse-t-il que des personnages imaginaires !). Fauré, à aucun moment, ne songe à nous dépeindre une âme intéressante. Si l'on aimait les formules, on dirait que sa musique, en définitive, révèle davantage l'artiste dans l'homme que l'homme dans l'artiste. Cela aussi est une tradition du goût français, qui se plait volontiers dans le « jardin clos » de l'esthétique. Un titre comme *Le Secret* est significatif : « Je veux que le matin l'ignore, le nom que j'ai dit à la nuit... » Fauré a bien raison ; cela ne nous regarde pas. Ce que nous demandons à un artiste, ce n'est pas de nous livrer les secrets de sa vie, mais ceux de son art.

***

Gabriel-Urbain Fauré est, soyons-en assurés, l'un des plus grands compositeurs que la France ait jamais produits. Son lot est très étrange : honoré de son vivant, il passe, cinquante ans après, au camp des méconnus [8]. Ce n'est pas lui qui a changé, ce sont les goûts et les mœurs. Le breuvage fauréen paraît trop doux au gosier de nos fils, embrasé par les durs alcools de grain que leur ont versés les Stravinsky et les Bartok, ces dionysiaques — pour ne rien dire de ces redoutables manipulateurs de décibels qui, partout aujourd'hui, mènent à grand train leurs saturnales électroniques.

Mais rien n'est jamais perdu. Il faut maintenant que Fauré descende encore l'escalier du temps, jusqu'à ce qu'un jour on le redécouvre. Son œuvre, alors, sera remontée des ténèbres, comme ces déesses de marbre que, de temps à autre, on extrait des flancs de la terre hellénique, encore toutes radieuses d'une intacte beauté.

---

1. Il eut pour élèves Florent Schmitt, Roger Ducasse, Louis Aubert, Charles Koechlin (qui orchestra sa suite pour *Pelléas et Mélisande*, Enesco, Casella, Paul Ladmirault, et le plus illustre de tous : Maurice Ravel.
2. Ou bien mal : « Un Massenet pour le XVIe arrondissement », a dit de lui un nouveau critique. Quant à M. Maurice Le Roux, il n'hésite pas à écrire que Fauré (je cite) représente pour lui une « sentimentalité imbécile » et que sa musique, modèle de « ce qu'il ne faut pas faire », est une « musique bête ». Je souhaite à la France beaucoup d'imbéciles dans le genre de Fauré, et à M. Le Roux de composer un jour quelque chose d'aussi « bête » que, par exemple, le *scherzo* du 1er Quatuor.
3. Instrumenté par un obscur chef de musique.
4. De son vivant, Fauré fut déjà étiqueté « musicien de salon ». Il est exact qu'à un moment de sa vie ce petit-fils de boucher (encore un que la fameuse « inégalité des chances » n'a pas trop défavorisé...) fut reçu et choyé dans le « monde », dédiant ses mélodies à des baronnes et à des princesses — dont plusieurs se retrouvent dans la galerie de Marcel Proust. L'auteur d'*A la Recherche du Temps perdu* avait d'ailleurs pour lui beaucoup d'admiration, et il est certain qu'il fut, avec Saint-Saëns et César Franck, parmi les modèles qui inspirèrent à Proust son compositeur imaginaire : le fameux Vinteuil.
5. A l'exception, toutefois, des modes grégoriens, étudiés par lui à l'Ecole Niedermeyer, et qu'il utilisa l'un des tout premiers dans la musique profane.
6. Jugeant des « novations » de Fauré, il ne faut, non plus, jamais oublier de revoir les dates. On loue généralement sa *1re Sonate* pour violon, la plus belle du répertoire français. avec celle de Franck. Des critiques allèrent même jusqu'à dire qu'il s'en était inspiré. Or, la sonate de Fauré fut composé *onze ans* avant celle de César Franck.
7. C.A.E.M. Degré supérieur, session de 1934.
8. Anatole France, mort en octobre 1924, représente un cas analogue.

Dans le cadre de l'Année Fauré
en hommage au grand maître français

LA MERVEILLEUSE LEÇON D'HARMONIE DE GABRIEL FAURÉ

par Françoise GERVAIS
Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique

Gabriel Fauré écrivit tout l'ensemble de son œuvre incomparable dans le langage de l'harmonie tonale traditionnelle qu'il mena, en suivant une évolution logique, jusqu'à son dernier terme.

Etudier l'harmonie fauréenne, c'est donc entrer en contact avec le système tonal dans son entier, puisque celui-ci est alors envisagé de son sommet le plus haut.

Etant donné la densité du sujet, il ne sera peut-être pas inutile, avant d'entreprendre toute étude de l'œuvre vive de Fauré, de rappeler brièvement les principes essentiels qui concernent le langage harmonique général.

L'harmonie tonale, appelée encore plus précisément « harmonie fonctionnelle », s'est constituée dans le cours du XVIIe siècle, donnant naissance au phénomène très important de la Tonalité, avec laquelle elle resta toujours indissolublement liée. Cette harmonie fonctionnelle doit être totalement différenciée de l'harmonie non fonctionnelle du XXe siècle, même dans le cas où celle-ci serait tonale, car les deux systèmes d'écriture ne sont pas régis par les mêmes lois, du fait que des accords apparemment identiques n'y ont pas la même signification.

En partie pour cette raison, l'harmonie non fonctionnelle peut être typique de la manière d'un compositeur qui la crée et la façonne à son gré, ce qui ne fut jamais le cas pour l'harmonie fonctionnelle. En effet, celle-ci constitua, jusqu'au seuil du XXe siècle, une élément de langage commun à tous, le style personnel des auteurs étant dû à d'autres facteurs, dont les principaux sont la mélodie et le rythme.

* Les exemples musicaux sont publiés avec l'aimable autorisation de l'éditeur Hamelle, 24, boulevard Malesherbes, Paris 8e, que nous remercions vivement.

Au cours de sa longue carrière, l'harmonie fonctionnelle s'est enrichie lentement, en comportant plusieurs âges successifs, l'essentiel de chacun d'eux se prolongeant à travers les étapes qui suivirent. Et la dernière en date de ces étapes fut constituée, pour ainsi dire uniquement, par l'œuvre de Gabriel Fauré.

Il est donc possible, sinon obligé, étant donné la singularité du cas, de parler d' « harmonie fauréenne ».

Rien qu'à ce seul titre, l'importance historique de Fauré serait déjà considérable. Et cependant, combien d'autres qualités concourent à faire de lui l'un des plus grands musiciens français !

Au sujet de la Tonalité, que nous observerons tout à l'heure « in vivo », rappelons seulement que celle-ci est engendrée par un jeu de proximité et d'éloignement, créateurs de tensions tonales, si carac- fondamentales d'accords, et que les phénomènes d'éloignement, par rapport à la tonique, des diverses téristiques du XIXe siècle, abondent particulièrement dans l'œuvre de Gabriel Fauré.

Bien entendu, il ne peut être question ici d'aborder tous les chapitres de l'harmonie tonale. Notre ambition se bornera à en dégager la route principale, à y planter quelques jalons, et, des deux fragments musicaux examinés, tirer la leçon qu'ils contiennent. En d'autres termes, préparer le chemin de l'analyse qui doit être, avant toute autre chose, une perception vraie devenue consciente.

LE PARFUM IMPERISSABLE

Il suffit d'entendre dans sa totalité cette admirable mélodie pour être convaincu des points importants de stabilité tonale (débuts des mesures 1, 5, 9, 13, 17, etc.) constitués toujours par le même accord majeur/ de Mi. Le sentiment tonal qui s'en dégage suffira à nous assurer que l'œuvre ne comporte aucune modulation.

Nous attachant surtout, en cette courte étude, à repérer les stabilités harmoniques, considérons l'une d'entre elles (assez légère toutefois) située au premier temps de la mesure 7.

Qu'est-ce qui confère ce poids inhabituel à l'accord sur IIIe degré ? D'abord, l'accord précédent, qui fonctionne vis-à-vis de lui, par le mouvement des basses, comme sa propre sous-dominante. Ensuite, sa situation rythmique : il coïncide en effet avec une césure générale.

Rappelons à ce propos qu'il existe deux sortes de dominantes et sous-dominantes : 1° celles qui, affectées à la tonique, sont construites respectivement sur les Ve et IVe degrés du ton; 2° celles qui concernent seulement l'un des degrés de la gamme tonale; sans provoquer de modulation, leur présence renforce la stabilité du degré auquel elles se rapportent. Il s'agit ici (mes. 7) de ce dernier cas, car, bien que l'occasion en soit offerte, aucune modulation ne se produit. Au contraire, les accords fortement chromatiques qui s'ensuivent aboutissent rapidement à l'affirmation de la tonique Mi (mes. 9).

Ce « repos au IIIe degré majorisé » de la mesure 7, caractéristique du XIXe siècle, est particulièrement cher à Gabriel Fauré, qui le pratique souvent.

Le Parfum impérissable (op. 76 N° 1)

Andante molto moderato. (♩ = 60)

Un phénomène identique de dominante « intro-tonale » se produit aux deux premiers temps de la mesure 8, où l'accord sur Do (second temps) est précédé de sa dominante. Le poids ainsi acquis par cet accord très instable ne diminue guère la grande tension qui règne en ces deux mesures 7-8. Donc, considérer cet accord sur Do comme une tonique (note stable par excellence) serait chose monstrueuse, parce que totalement contraire à la signification musicale de ce passage.

Un exemple intéressant est donné par les mesures 18-20 de la même mélodie, où toutes les fondamentales fonctionnent, durant plus de deux mesures, en regard de l'accord majeur de sol, auquel ils aboutissent. Or, ce passage, par le fait qu'il constitue une proposition initiale (début de la seconde partie de la mélodie) est, malgré son grand calme, chargé d'une tension relative, au point que le repos sur Sol de la mesure 20 appelle impérieusement une suite.

Que l'on nomme ce passage d'une façon ou d'une autre — « moment en sol majeur », si on veut — mais qu'on ne s'y trompe pas : cet instant de détente ne repose pas sur tonique; il est comparable à la halte que ferait un alpiniste en pleine ascension, sur une saillie rocheuse accrochée à une prodigieuse hauteur.

Le chromatisme qui suit, d'ailleurs, ne se rapporte aucunement à Sol; il va au contraire s'appuyer sur la sous-dominante de la vraie tonique (mes. 23) après quoi le caractéristique III[e] degré majorisé (qui occupe toute la mesure 24) se résout sur cette même tonique (mes. 25) qui semble bien, alors, n'avoir jamais perdu sa place (précieuse indication pour l'oreille musicienne).

Malgré ses vastes dimensions, le passage des mesures 18-20 se révèle donc être d'ordre introtonal.

Pendant que nous y sommes, résumons la situation par le raisonnement suivant, en lequel consiste l'essentiel de l'analyse tonale : *le* SOL (fondamentale, mes. 20) *est I[er] degré par rapport aux accords qui le précèdent, et en même temps, il est III[e] degré abaissé en regard de ceux qui le suivent. Si les deux fonctions de ce* SOL *entrent à égalité, il y a modulation. Si, au contraire, l'une des deux fonctions prime l'autre, il y a groupe intro-tonal.*

Après cet exemple de musique unitonique, examinons un texte comportant une modulation vraie.

LA ROSE

A la mesure 28, qui est encore en FA (ton principal), succède une longue station sur le VI[e] degré abaissé (RE bémol) étayé lui-même par sa dominante. Si, pendant deux ou trois mesures, on perçoit le RE bémol comme VI[e] degré du ton de FA, l'ampleur de cette station, qui comporte par deux fois des enchaînements déterminants du ton de RE bémol (voir mes. 32-33), confère progressivement à la fondamentale RE bémol une stabilité considérable, qui n'est plus celle d'un VI[e], mais d'un I[er] degré. Il y a donc ici un authentique changement de fonction.

Que se passe-t-il ensuite ? L'enchaînement rapide de deux accords chromatiques (mes. 39) aboutit à une chute sur l'accord majeur de LA (mes. 40), lequel est précédé de sa propre dominante [1].

Après cette chute, qui est d'ordre cadentiel, en corrélation avec la césure générale, la prolongation de l'accord de LA sur trois mesures accuse encore la stabilité de celui.ci. Cela suffit-il pour créer une modulation ? Oui, à condition que la musique instaure le LA comme tonique, par des accords fonctionnels de ce ton. Or, justement, ce n'est pas le cas; les mesures 43-44 font entendre les fondamentales FA-SI bémol-DO, déterminantes de FA majeur, ton vers lequel on retourne et que l'on ne quittera

1. Au dernier accord de la mesure 39, la note de basse MI est prépondérante et assume une fonction de fondamentale.

plus. Dans notre mémoire auditive (*qui est le seul lieu réel de la musique*), ce long accord de LA prend alors son vrai sens : IIIe degré majorisé de FA se résolvant sur le Ier. Stabilité trompeuse qui se révèle après coup, au contraire, zone intense (« coup de projecteur », dirait-on au théâtre), laquelle souligne et éclaire ces mots importants du texte : « et la terre jalouse enfanta la Rose ».

On comprendra aisément qu'une analyse harmonique qui se réduirait à l'énoncé successif des diverses stabilités que nous venons de rencontrer dans cette mélodie (« modulations en RE bémol, en LA, en FA », diraient certains ouvrages intitulés pompeusement « Traité d'Harmonie ») serait une analyse qui manque son but. Tout l'intérêt, au contraire, est de « peser » les différentes stabilités — et instabilités — afin d'en éprouver les tensions inégales et toutes relatives, sans le jeu desquelles la tonalité n'existerait pas.

Peut-être n'a-t-on pas assez dit que la tonalité n'est pas un état de fait, statique, pas plus que le résultat d'une addition de notes diatoniques, mais bien un phénomène de « mouvement ».

***

Si l'harmonie tonale fonctionne de façon exactement identique à chacun de ses âges, les éléments qui composent cette harmonie (accords, enchaînements) ont subi, eux, une notable évolution, principalement sur deux points :

1° Accroissement du nombre des accords courants (multiplication des accords de quatre et cinq sons, des accords altérés et à fondamentale chromatique).

2° Extension de la consonance. Ce dernier point demande peut-être quelques explications :

De nombreuses écoles d'Harmonie du siècle dernier ont qualifié de « consonants » (c'est-à-dire stables) les accords de trois sons, les autres étant « dissonants » (instables). Cette discrimination avait, en regard de l'art classique et romantique, sa raison d'être et correspondait à des réalités musicales. Mais au cours du XIXe siècle, cette classification s'est avérée de plus en plus insuffisante et, appliquée à l'harmonie fauréenne notamment, devient très souvent fausse. On peut en effet constater que Fauré traite en toute liberté de nombreux accords qui étaient « à résolution obligée » chez les classiques et les romantiques. Ces accords sont donc devenus, avec le temps, relativement stables (par exemple : *Le Parfum impérissable,* mes. 6, où la note de basse du premier accord est traitée librement. La première mélodie de *L'Horizon chimérique* donnera encore de cette pratique une excellente démonstration)[2]. Au contraire, combien d'accords parfaits se révèlent, du fait de leur fondamentale chromatique, beaucoup plus instables qu'un accord diatonique de septième de dominante ! (exemple : *Parfum impérissable,* mes. 8, deuxième temps).

Signalons, de plus, pour terminer cette question, une nouvelle forme de l'accord de dominante particulièrement fréquente dans l'œuvre de Fauré, où la note sensible est remplacée par la quarte juste (exemple : *La Rose,* mes. 29, troisième temps), ce qui, sans altérer la tonalité, modifie la tension de cet important accord.

Est-il besoin de dire que, dans la brève approche de l'harmonie que nous venons de faire, n'ont été invoqués que des principes absolument fonciers et universels, c'est-à-dire applicables également à toute musique tonale antérieure à celle de Gabriel Fauré ?

Ainsi, l'harmonie fauréenne se révèle si traditionnelle, malgré une complexité parfois très grande, que son étude en arrive à éclairer celle de toutes les œuvres des deux siècles précédents, en démontrant l'existence d'un mécanisme tonal commun. C'est en cela surtout que réside la leçon magistrale que, mieux que quiconque à son époque, Gabriel Fauré nous a magnifiquement donnée.

Evoquons, à ce sujet, les temps lointains où le jeune Fauré était encore à l'âge des études. Il existait alors en France (comme aujourd'hui) deux écoles d'Harmonie. L'une d'elles, basant sa science sur les pratiques clavecinistiques du XVIIIe siècle (au lieu de le faire, comme il eût été préférable, sur les découvertes de Rameau), considérait les accords davantage selon leur morphologie qu'en raison de leur fonction tonale, et n'employait, pour désigner ceux-ci, que des chiffres arabes, tout comme au XVIIIe siècle. De plus, ignorant délibérément l'existence des notes chromatiques constitutives, elle n'expliquait la musique qu'à coups d' « emprunts », de « modulations passagères » et de « modulations tout court. On arrivait ainsi à totaliser, en un temps record, une diversité de toniques défiant toute concurrence[3].

L'autre école était la célèbre Ecole Niedermeyer où Fauré accomplit, de 1854 à 1865, la totalité de ses études musicales. C'est, bien entendu, dans l'esprit — généralement répandu aujourd'hui — de cette grande maison que les textes ci-dessus ont été examinés.

Mais la question du choix entre les deux conceptions se pose également de nos jours, en France

2. Il ne s'agit aucunement de « licences ». Ce mot ne veut rien dire, mais est très commode pour expliquer... ce qu'on ne comprend pas.

3. Transportant cette manière de voir dans un autre domaine, imaginons un géologue qui, refusant l'existence des plus grosses vagues de l'océan, qualifierait celles-ci d' « emprunts », l'un au Niagara, l'autre aux chutes de l'Iguazu, un troisième à la cascade du bois de Boulogne, et ainsi de suite...

notamment, où quelques successeurs attardés des méthodes anti-ramistes courent encore...

Surtout, que l'on ne dise pas que la différence entre les deux écoles est d'ordre terminologique, et que « cela revient au même » ! Tout au contraire, c'est la perception du rythme harmonique, mouvement vital essentiel à l'œuvre tonale, qui est là en question. Alors que la méthode pratiquée par Niedermeyer serre d'aussi près que possible, dans toutes ses nuances de tension, le « relief » particulier d'un texte musical, l'autre système uniformise le terrain en confondant entre eux tous les sommets.

En cette année 1974, où l'on célèbre le cinquantenaire de la mort du grand musicien français, ne serait-ce pas un hommage de plus à lui rendre — et peut-être non l'un des moindres — que de choisir, en l'adoptant définitivement, la méthode avec laquelle il a pensé la musique ?

Baccalauréat 1975

Le Fascicule (supplément au numéro 212) contenant les analyses des trois œuvres musicales imposées pour la session 1974 sera mis en vente le 30 novembre 1974 au prix de 7,—.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal, 3 volets) au nom de « L'Education Musicale », C.C.P. 1809-65 Paris.

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

N° 1.	Berlioz : Le Carnaval romain	F 3,—
N° 2.	Beethoven : La Sonate à Kreutzer	F 3,—
N° 3.	Ravel : Jeux d'eau	F 3,—
N° 4.	Haydn : Symphonie la Surprise	F 3,—
N° 5.	Vivaldi : Les Saisons	F 3,—
N° 6.	Prokofiev : Pierre et le Loup	F 3,—
N° 7.	Roussel : Le Festin de l'araignée	F 3,—
N° 8.	Smetana : La Moldawa	F 3,—
N° 9.	Ravel : Le Tombeau de Couperin	F 3,—
N° 10.	Stravinsky : L'Oiseau de feu	F 3,—
N° 11.	Hændel : Water Music	F 3,—
N° 12.	Tchaïkovsky : Casse Noisette	F 3,—
N° 13.	Schumann : Les Deux Grenadiers	F 3,—
N° 14.	Weber : Le Freischutz (ouverture)	F 3,—
N° 15.	Borodine : Le Prince Igor	F 3,—
N° 16.	Beethoven : Concerto de violon	F 3,—
N° 17.	Berlioz : Symphonie fantastique	F 3,—
N° 18.	Bizet : L'Arlésienne	F 3,—
N° 19.	Rimsky-Korsakov : Shéhérazade	F 3,—
N° 20.	Moussorgsky : Tableaux d'une exposition	F 3,—
N° 21.	Honegger : Coriolan (ouverture)	F 3,—
N° 152.	Beethoven : 8e Symphonie - Berlioz : Chasse, Orage - Debussy : Mandoline, Chevaux de bois.	F 5,—
N° 202.	Bac. 1974	F 6,—

ASPECTS PSYCHOLOGIQUES DU DÉVELOPPEMENT MUSICAL DE L'ENFANT, ENTRE 4 ET 10 ANS

par Arlette ZENATTI
Chargée de Recherche au C.N.R.S.

La musicalité, comme l'intelligence, pose le problème des rapports qui existent entre l'hérédité et le milieu. Dans quelle mesure les différences individuelles, la genèse d'une personnalité artistique, s'expliquent-elles par l'un ou l'autre de ces facteurs ? Si personne ne conteste leur influence, il subsiste des désaccords notables sur leur importance respective. Cependant, quelle que soit leur position à ce sujet, la plupart des psychologues et des pédagogues contemporains reconnaissent le rôle primordial de l'éducation dans l'épanouissement musical de l'enfant. Savoir comment celui-ci, à divers âges, se développe musicalement peut aider l'éducateur à adapter son action aux capacités de ses élèves. Nous esquisserons donc un portrait musical de l'enfant en montrant l'évolution de sa perception, de ses productions vocales, de ses goûts, dans les domaines mélodique, harmonique et rythmique. Le détail des expériences et des traitements statistiques sera trouvé dans les ouvrages cités en référence.

I. — Les capacités mélodiques

De quelles manières pouvons-nous apprécier les capacités mélodiques de l'enfant ?

Les capacités perceptives sont difficiles à étudier chez le jeune enfant en raison de ses réponses fluctuantes qui ne permettent pas d'appréhender les faits d'une manière précise. C'est à partir de certaines activités comme, par exemple, la reproduction au piano de chansons enfantines, effectuée par des enfants précoces, âgés de 2 ans et demi-3 ans, qu'il est possible de conclure à l'assimilation de l'intervalle mélodique, sur le plan perceptif, par ces enfants. Les données des études expérimentales permettent de mieux comprendre l'évolution de la perception mélodique principalement chez l'enfant de 4 à 10 ans, et au-delà. La nature et la complexité des tâches réussies par l'enfant, à un âge que les résultats de l'expérience précisent, nous apportent des indications sur cette évolution.

L'une des premières épreuves perceptives accessibles au jeune enfant est un *test d'identification mélodique* que nous avons mis au point. Cette épreuve permet d'évaluer la capacité de l'enfant de différencier entre elles, au cours d'un bref apprentissage, deux courtes mélodies. Elle implique une saisie globale de la structure musicale. 10 % des enfants âgés de 4 ans, 40 % des enfants âgés de 5 ans sont capables d'identifier, neuf fois de suite sans erreur, une mélodie heptatonique et une mélodie ditonique.

Les *tests de discrimination mélodique* (ou *de mémoire mélodique*) exigent une capacité d'analyse plus développée. Ils mettent en jeu une appréhension des sons par la mémoire immédiate, d'une part, et une activité de discrimination perceptive, d'autre part. Le principe de ces tests est le suivant : un groupe mélodique est présenté puis répété avec ou sans changement mélodique. L'enfant doit, soit noter le rang de la note modifiée, soit indiquer s'il y a similitude ou modification entre le groupe mélodique et sa répétition. La difficulté est relative au nombre de notes présentées dans chaque groupe et au dessin mélodique. Ces tests, qui font intervenir un élément temporel, sont difficilement accessibles à la plupart des enfants de 5 ans, même si les groupes musicaux ne comportent que deux notes. C'est vers 6-7 ans que les enfants commencent à réussir des tests comprenant des groupes de deux notes, vers 7-8 ans, des tests comprenant des groupes de trois notes. Ce type d'épreuve figure dans presque toutes les batteries de tests dont la première en date est celle de C. Seashore (1919).

Les *tests de transposition mélodique* et de *changement de mode* apportent des indications sur la perception des modifications de la structure musicale : la transposition respecte cette structure alors que le changement de mode l'altère. Selon une expérience de M. Imberty, l'enfant perçoit significativement mieux, à l'âge de 8 ans, les changements de mode que les changements de tonalité [1].

Les capacités de structuration mélodique sont également étudiées par des *tests de variations mélodiques*. Deux mélodies sont présentées ; la deuxième peut être une variation de la première ou bien, au

1. M. IMBERTY, *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant*, Paris, Klincksieck, 1969.

contraire, être différente. Ces épreuves sont généralement difficiles pour des enfants. Le test de Gordon s'adresse à des enfants âgés d'au moins 9 ans.

M.R. Pflederer Zimmerman recherche comment l'enfant perçoit l'invariance d'une phrase mélodique à travers des déformations rythmiques, d'une part, avec des déformations de l'accompagnement, d'autre part. Les réponses des enfants de 5 ans témoignent de leur inaptitude à saisir, dans une figure musicale, l'invariance d'un élément alors que d'autres éléments sont simultanément déformés. Les résultats sont meilleurs à l'âge de 8 ans [2].

La perception mélodique, comme toute perception musicale, repose sur la possibilité de différencier les sons entre eux. Dans des registres ni trop aigus, ni trop graves, des enfants de 7 ans, non entraînés à apprécier des variations de hauteur d'un son, perçoivent des différences d'un tiers ou d'un quart de ton, en moyenne, selon Gilbert [3] et A. Bentley [4] et, vers 11-12 ans, des différences d'un huitième de ton. Grâce à un entraînement approprié, E. Willems parvient à améliorer notablement cette finesse de différenciation.

Selon l'une de nos expériences, la perception des registres est aisée à l'âge de 6 ans. Cependant, les enfants ne situent pas le grave et l'aigu dans l'espace. D'après une expérience de J.P. Mialaret, les enfants n'utilisent pas spontanément le symbolisme spatial jusqu'à l'âge de 8 ans [5].

Ces quelques exemples montrent que la perception musicale de l'enfant, d'abord globale, devient ensuite plus analytique; les capacités de structuration se développent à partir d'environ 8 ans. Précisons que le niveau des réussites, dans tous ces tests, progresse avec l'âge [6].

Les productions vocales de l'enfant ont fait l'objet de recherches diverses. Certains auteurs se sont centrés sur les reproductions de fragments mélodiques et de chansons, d'autres se sont attachés à montrer, à travers les improvisations, comment l'enfant utilise la matière musicale et comment, avec l'âge, évoluent les structures mélodiques.

2. M.R. Pflederer Zimmerman, *The responses of children to musical tasks embodying Piaget's principle of conservation*, Urbana-Champaign, University of Illinois, 1963.

3. J.A. Gilbert, « Experiments on the musical sensitiveness of school-children », *Studies from the Yale Psychological Laboratory*, 1893, I, 80-87.

4. A. Bentley, *Musical Ability in Children and Its Measurement*, Londres, Harrap, 1966.

5. J.P. Mialaret, *Description par les jeunes enfants de sons de hauteurs différentes*, Université de Paris X-Nanterre, 1970.

6. A. Zenatti, *Le développement génétique de la perception musicale*, Paris, C.N.R.S., Monographies françaises de psychologie, 1969.

Relatant les travaux de chercheurs américains, R. Petzold [7] fait état de résultats d'expériences selon lesquels les capacités vocales se développent avec l'âge et l'apprentissage. C'est ainsi que, par exemple, dans des travaux datant de 1931 et 1932, Jersild et Bienstock observent que le nombre de sons chantés par des enfants croît rapidement entre 2 et 6 ans, atteint un maximum à l'âge d'environ 8 ans et reste ensuite à peu près constant à l'âge adulte. Les petits intervalles sont plus aisément chantés que les intervalles de quarte et de quinte.

Dans ses propres recherches, R. Petzold [8] étudie la manière dont les enfants sont capables de reproduire vocalement de courts fragments mélodiques. D'après les résultats, plus de la moitié des enfants sont capables de donner des reproductions correctes ou partiellement correctes dans chaque classe du cycle primaire ; 14 % restent incapables de le faire. De nets progrès sont constatés surtout entre les deux classes qui, aux Etats-Unis, correspondent à nos Cours Elémentaires 1re et 2e année. Les garçons

7. R.G. Petzold, *Development of auditory perception of musical sounds by children in the first six grades*, Madison, University of Wisconsin, 1960.

8. R.G. Petzold, *Auditory perception of musical sounds by children in the first six grades*, Madison, the University of Wisconsin, 1966.

plafonnent souvent au niveau qu'ils atteignent au Cours Elémentaire 2e année tandis que les filles continuent de progresser jusqu'au Cours Moyen 2e année. Environ 85 % des enfants ont appris à contrôler leur voix à l'âge de 7 ans mais environ 8 % des enfants qui ont des difficultés à chanter au cours préparatoire les conservent pendant toute leur scolarité primaire. Rendant compte des recherches portant sur les enfants qui chantent faux, R. Shuter [9] relève que cette déficience existe principalement parmi les plus jeunes enfants et parmi les garçons.

S'appuyant sur des recherches d'auteurs allemands et russes, B.M. Teplov [10] distingue deux stades dans le développement de l'oreille mélodique. Dans le premier stade, l'enfant reproduit seulement « la courbe mélodique », c'est-à-dire « la direction du mouvement, la succession des montées et des descentes ». Dans le deuxième stade, il est capable de reproduire les rapports d'intervalles entre les sons.

La construction des structures musicales est étudiée par F. Metzler et A. Fulin à travers les improvisations vocales d'enfants âgés de 6 à 14 ans. Selon F. Metzler [11], une progression génétique peut être dégagée de ces improvisations. Une mélopée à intervalles réduits et à notes instables caractérise le chant du jeune enfant. Ensuite, apparaissent des structures dont certaines sont fondées sur les échelles primitives. Une mélodie sur les trois notes de l'accord parfait surgit souvent sans transition ni rapport visible avec les phases précédentes. Cette progression aboutit à des mélodies tonales de mode majeur et, plus rarement, de mode mineur.

A. Fulin [12] utilise le sonagraph et l'accordeur électronique, instruments qui lui permettent de faire une analyse précise. Concernant les intervalles, elle note que les jeunes enfants ont tendance à émettre, en l'absence de tout modèle, des petits intervalles n'excédant pratiquement pas la quinte. Malgré la difficulté éprouvée par ces sujets à chanter des sons éloignés, les intervalles de quarte et de quinte restent stables, alors que les autres intervalles sont fluctuants. Elle décèle, dans les cellules mélodiques, une influence de l'âge : « cette influence se traduit par une persistance des échelles primitives durant toute la période scolaire tandis que les échelles diatoniques sont de plus en plus utilisées au fur et à mesure que les enfants grandissent et que, au contraire, les échelles irrégulières à sons mobiles ou sans organisation interne décelable, marquent une nette régression ».

A. Labussière [13] retrouve la présence de ces échelles primitives dans des improvisations vocales sur un texte imposé. L'ampleur de son analyse concernant les structures mélodiques et rythmiques de ces improvisations nécessite l'usage d'un ordinateur. Les résultats ne sont pas encore publiés. Lorsque M. Imberty analyse les improvisations d'enfants de 10 ans, il constate que le système tonal est rare ; les modulations ne sont jamais utilisées au sens tonal du terme mais sont le résultat d'un entraînement dû à la pente mélodique ou d'un glissement autour d'une note.

L'acculturation musicale, c'est-à-dire l'assimilation progressive des éléments caractéristiques de notre culture musicale occidentale, est étudiée principalement, dans le domaine mélodique, sous la forme de l'acculturation tonale. Les recherches concernant l'improvisation montrent que cette acculturation apparaît assez tardivement dans le cas d'une musique créée spontanément. En effet, le système tonal est fortement organisé et l'enfant assimile seulement peu à peu la hiérarchie qui existe entre les degrés musicaux. Cette acculturation se manifeste d'une manière beaucoup plus précoce dans le cas d'une musique perçue.

C'est tout d'abord par ses goûts que l'enfant fait preuve d'une certaine familiarité avec le système tonal. Nous avons mis au point une série d'épreuves faisant appel au jugement esthétique de l'enfant. Dans le domaine mélodique, 8 % des enfants âgés de 5 ans et 33 % des enfants âgés de 6 ans préfèrent systématiquement des mélodies tonales comparées à des mélodies atonales. Cette proportion s'élève à 79 % à 9-10 ans.

C'est ensuite dans des épreuves de discrimination et d'identification mélodique qu'il est possible de déceler chez l'enfant l'existence d'une acculturation tonale. Dans des épreuves de mémoire mélodique, la discrimination d'un changement de note s'avère significativement plus aisée quand la structure des groupes mélodiques est tonale que lors-

9. R. Shuter, « Singing out of tune : A review of recent research on this problem and its educational implications », *Sciences de l'Art-Scientific Aesthetics*, 1974, IX (1-2), numéro spécial : Psychologie de la musique.

10. B.M. Teplov, *Psychologie des aptitudes musicales*, Paris, P.U.F., 1966.

11. F. Metzler, « Strukturen Kindlicher Melodik », *Psychol. Beitr.*, 1962, 7, n° 2, 218-284.

12. A. Fulin, « Etude des intervalles et des cellules mélodiques dans l'émission vocale des enfants », *Sciences de l'Art-Scientific Aesthetics*, 1974, IX (1-2), numéro spécial : Psychologie de la musique.

13. Séminaire de pédagogie de l'Institut de Musicologie de Paris : « Recherches sur le développement musical d'enfant d'âge scolaire », IXe Congrès International de l'I.S.M.E., Moscou, 1970.

qu'elle est atonale (expériences de R. Francès sur les adultes [14], d'A. Zenatti sur des enfants [15]). Dans ce type d'expérience, l'âge d'émergence de l'acculturation tonale est 6-8 ans d'âge réel chez les enfants d'intelligence normale, d'âge mental chez les débiles [16]. Nous retrouvons un même résultat, par une procédure différente, dans nos épreuves d'identification mélodique : il est nettement plus difficile, pour des enfants de 6-7 ans, de différencier des mélodies atonales par rapport, soit à des mélodies pentatoniques, soit à des mélodies tonales [17 18].

Les *tests d'achèvement d'une mélodie* sont utilisés pour vérifier dans quelle mesure un sujet subit l'attraction de la tonique, s'il y a chez lui une attente de ce degré essentiel du système tonal. Le sujet doit donner une fin à une mélodie restée en suspens : s'il termine par la tonique ou sur l'une des notes de l'accord parfait, on présume qu'il possède une acculturation tonale. Selon Reimers [19], 83 % des enfants âgés de 7 ans achèvent les mélodies sur les notes de l'accord parfait. Ces expériences sont assez délicates à interpréter : dans bien des cas, il est difficile de savoir si la réponse reflète un début d'assimilation du système tonal ou bien si elle est commandée par des lois d'attraction mélodique.

14. R. Frances, *La perception de la musique,* Paris, Vrin, 1958, 1973.

15. A. Zenatti, « Perception mélodique et acculturation tonale. Etude expérimentale de l'influence du sexe sur les performances d'enfants âgés de cinq à dix ans », *Sciences de l'Art-Scientific Aesthetics,* 1970, 7 (1-2), 71-76.

16. A. Zenatti, « Melodic perception and tonal acculturation : A comparative study of normal children and mental defectives » (*à paraître*).

17. A. Zenatti, « Le problème de l'acculturation perceptive en musique », *Psychologie Française,* 1971, 16 (3-4), 157-167.

18. A. Zenatti, « Etude de l'acculturation musicale chez l'enfant dans une épreuve d'identification mélodique », *Journal de Psychologie normale et pathologique,* 1973, 70 (4), 453-464.

19. O. Reimers, « Untersuchungen über die Entwicklung des Tonalitätsgefühls im Laufe des Schulzeit », *Zeits. Angew. Psychol.,* 1927, 28, 195-235.

Mots croisés

de Pierre MONTREUILLE

Solution au problème n° 6

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
I	L	A	N	D	O	S	W	S	K	A
II	I	G	N	A	C	E	K	L	E	E
III	A	I	G	U	H	O	U	D	Y	S
IV	I	T	A	V	E	R	N	E	R	M
V	S	E	V	E	R	A	C	V	I	E
VI	O	T	O	R	E	L	L	I	V	R
VII	N	E	T	G	R	E	E	N	I	A
VIII	A	M	Y	N	A	T	U	R	E	L
IX	R	P	I	E	R	R	O	T	R	D
X	T	I	S	N	E	O	R	F	F	A

HORIZONTALEMENT

II - **Ignace** Pleyel.

VI - **R**ieti **V**ittorio (né en 1898).

VII - **I**saac **A**lbeniz.

IX - **R**oger **D**esormière.

VERTICALEMENT

8 - **L**ouis **S**pohr.

LE CONCERT DES CHORALES DES ACADÉMIES DE PARIS, CRÉTEIL, VERSAILLES

Concert donné sous la présidence
de Monsieur le Recteur MALLET
Chancelier des Universités de Paris
le 22 mai 1974, en la Salle Pleyel

Avant d'en venir à une relation que je me fais, non seulement un devoir mais aussi un plaisir de rédiger, je pense qu'il n'est pas inutile de retracer l'histoire de ces chorales au long et brillant passé.

Antérieurement à la dernière guerre, il existait une Chorale des Lycées de Paris, fondée et dirigée par Gabriel Pierné, chef de l'Orchestre Colonne. A l'époque, cette chorale à voix égales était réservée aux lycées de jeunes filles. Les établissements de garçons étaient exclus, l'enseignement de la musique ne franchissant pas leurs portes. L'enseignement de la musique n'étant pas chose sérieuse et la notion d' « art d'agrément » prévalant, la musique ne pouvait être réservée qu'aux jeunes filles !

Il a fallu, après la Libération, la venue de *Raymond Loucheur,* inspecteur général de l'Instruction publique, à la tête de l'enseignement musical dans le second degré, pour que disparaisse cette conception vieillotte et surannée.

Raymond Loucheur déploya une activité fort bénéfique. Il réorganisa le C.A.E.M. et créa cette grande école qu'en furent les classes de préparation. Dans le même temps, il fit pénétrer l'enseignement de la musique dans les établissements de garçons, créa une grande Chorale mixte et une petite Chorale à voix égales. Toutes ces heureuses initiatives ne seront jamais assez connues, et, si la musique, petit à petit, prit droit de cité dans tous les cycles d'enseignement, c'est d'abord à Raymond Loucheur qu'on le doit.

Ce concert 1974 au programme extrêmement varié, assemblant des noms illustres de toutes écoles et de toutes époques, est un évident témoignage de la valeur de notre enseignement musical. Les exécutions, excellentes à tous points de vue, honorent grandement le corps professoral.

Je n'aurai garde de dire ce que représente de dévouement, d'abnégation et de science, la mise au point de semblables soirées. Et aussi d'obstination pour venir à bout de difficultés matérielles rencontrées tout au long de l'année scolaire.

Mlle Marcelle de Mayo, professeur au Lycée La Fontaine, avec sa conviction, sa foi et sa pétulance bien connues, dirigea le Groupe Ouest (professeurs *Mmes Poulain de la Fosse,* Lycée La Fontaine ; *Durègne-Loubet,* Lycée Molière ; *Tattevin,* Lycée A. Camus). A l'ensemble à voix égales étaient jointes flûtes à bec et percussions diverses.

Josette Calvet, professeur au Lycée M. Ravel, et *Alain Lieuze,* professeur au Lycée Marcelin-Berthelot, dirigèrent leurs groupes respectifs de même nom. Qualité vocale, justesse, diction et musicalité donnèrent un relief artistique saisissant dans des pages de R. de Lassus (« Las, voulez-vous qu'une personne chante »), G. Costeley (« Allons gai, gai, bergère »), G. Fauré (« Pavane »), Mendelssohn (« Paysage »), Mathieu Gascongne (« J'ai dormi la matinée »), J. Arcadelt (« La Pastorella mia »), G. Favre (harmonisation d'un chant populaire, « Chanson de la gerbe »). Je tiens au passage à recommander très vivement cette harmonisation spirituelle, fine, vivante et musicale. Enfin, l'harmonisation d'un negro spiritual par Aubanel et de P. Dourson (« A la santé »).

Enfin, la grande Chorale mixte dirigée par *Pierre Loupias,* professeur au Lycée Claude-Bernard, eut le courage de s'attaquer à un des sommets de l'art musical avec de larges extraits de « La Passion selon Saint-Matthieu ». 500 choristes, 3 solistes et l'Orchestre des Concerts Lamoureux. Exécution solide, noble, précise et convaincue. Que de qualités, que d'encourageantes réussites.

Et comme il était réconfortant de remarquer l'enthousiasme vibrant de toute cette jeunesse, profondément éprise de son rôle, consciente de sa responsabilité, montrant un instinct musical sensible, avide de beauté.

Les lycées qui participèrent à cette œuvre furent : Cl.-Bernard, *Mme Baranger ;* Cl.-Monet, *Mme Martin ;* Saint-Cloud, *Mlle Jaladis ;* M.-Berthelot, *A. Lieuze ;* du Raincy, *Mlle Rémy ;* Rabelais de Meudon, *Mme Aude* et *Mme Volatron ;* V.-Duruy, *Mme Magnani ;* J.-B. Say, *M. Couste ;* de Champigny, *Mme Loupias ;* Buffon, *Mme Fouquet ;* M.-Curie à Sceaux, *Mme Simon ;* Voltaire, *M. Vignes ;* M.-Ravel, *Mlle Calvet ;* E.N. Institutrices, *Mme Ville* et avec le concours de professeurs stagiaires de C.A.P.E.S.

Une fois de plus, il faut noter avec bonheur combien la jeunesse aime chanter. Les difficultés des œuvres ne la rebutent pas. A deux conditions toutefois, que les chefs qui la dirigent soient à la hauteur de leur mission, ce qui est hautement le cas, non seulement ici, mais presque toujours dans les manifestations artistiques scolaires. Cela, le grand public l'ignore et la grande presse ne semble pas vouloir s'y intéresser. Bien souvent, elle préfère louanger certaines organisations privées dont les réalisations artistiques sont pour le moins médiocres.

André MUSSON

> « *Il n'y a pas d'œuvre qui soit plus dépourvue d'espoir que* Tristan ; *car elle n'exprime que le désir, qui est le contraire de l'espoir. A chaque mesure et dès la première, le désir.* »
>
> Jacques RIVIÈRE

TRISTAN ET ISOLDE

Le Désespoir de vivre

par Michel GUIOMAR

Bayreuth 1974

Nous voudrions transcrire ici à peine quelques extraits de carnets de notes brèves sur la nouvelle présentation du drame à Bayreuth ; nous avons trop sollicité tous les mois l'an dernier l'attention sur des problèmes, à nouveau présents dans cette œuvre ; à développer le moindrement, nous redirions sans nécessité toutes les idées alors exposées et notre analyse musicale et scénographique comparée rejoindrait celle des autres drames. Deux points de vue partagent notre propos avant de se réunir : quelques notes rassemblées autour des thèmes du désespoir et de la passion, en des circonstances d'études immédiatement antérieures à la représentation ; des remarques sur le décor de Svoboda, comparé à ce que nous avons reconnu à sa réalisation pour *Le Vaisseau fantôme*.

Les circonstances ont voulu que, de plusieurs semaines à quelques jours auparavant, *Tristan* fut pour nous une obsession inévitable : un colloque sur Jacques Rivière, directeur de *La Nouvelle Revue française* [1], dont le cinquantenaire de la mort est l'occasion de nombreuses études, nous avait sollicité d'en dire les liens avec la Musique qu'il a aimée plus peut-être que la Littérature. Des œuvres-clefs de son attitude apparaissent très vite : *Tristan, Pelléas, Le Sacre du printemps,* et les Russes... privilèges qui pourraient successivement se traduire : nuit et désespoir, pure et indicible lumière du symbolisme lyrique, primitivité se déflagrant dans une novation essentielle voulue comme telle...

Nous avons dit combien *Tristan* et *Parsifal* distinguaient les attitudes devant Wagner : Jacques Rivière aime les deux œuvres, quand l'auteur de Pelléas, qui se méfiait de *Tristan,* admirait Parsifal ; il est déjà très éloquent que, pour en reconnaître ainsi également la beauté, l'intuition d'un écrivain ait saisi l'affinité profonde entre *Tristan* et *Pelléas,* plus évidente musicalement aujourd'hui qu'entre 1902 et 1910. Pour clore ce chassé-croisé d'auteurs, Debussy écrit à l'auteur du Sacre son enthousiasme sur une page de *Petrouchka,* dont il compare « l'infaillibilité orchestrale » à celle de *Parsifal* que Stravinsky abhorrait [2].

1. Au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle (Manche), sous la direction d'Alain Rivière (2-12 août 1974).

2. Lettre du 10 avril 1913, dans Robert CRAFT, *Conversation with Igor Stravinsky,* 1959, Doubleday and Co., Garden City, New York.

Un jeu de confrontations, riches de leçons, serait passionnant, qui ferait intervenir aussi Claudel, dont l'enthousiasme passionné de la jeunesse passera au mépris et au dénigrement, pour ne reconnaître finalement que deux œuvres wagnériennes : *Tannhäuser* et *Parsifal,* Jacques Rivière ayant rencontré cette évolution au moment où le poète chrétien commence à s'écarter de ce qu'il juge un paganisme malsain et universel, le privilège des deux œuvres où triomphe seul le sacré étant suffisamment explicite [3]. Quelques textes [4] des tentatives faites par les deux écrivains pour se connaître et pour que Rivière se convertisse sont assez peu connus, pensons-nous, pour pouvoir être cités :

> « J'aimais plus que tout *Tristan* : oh ! j'aimais tellement *Tristan* avec sa nuit et son râle interminable d'agonie sans espoir. Oh ! vous avez senti cela, vous aussi, et combien ce peut être terrible pour quelqu'un d'accablé, ces mélodies qui s'élèvent sans cesse, lentes, comme angoissées de trop de passion et chargées de trop de ténèbres, qui s'élèvent pour invoquer toujours, toujours, toujours le néant, et la mort et l'obscurité éternelle. Même en vous écrivant cela, je pleure presque de cette terreur que me donnait *Tristan,* et qui est bien une des choses qui m'ont le plus confirmé dans mon désespoir. » (Lettre à Paul Claudel, 7 décembre 1907, *Correspondance...,* p. 87.)

Trois ans plus tard, en 1910, Jacques Rivière, pourtant revenu au christianisme, plus que le pense Claudel qu'il a irrité, écrit une page admirable sur *Tristan,* dans le même climat exalté de désespoir, cette faute mortelle de la foi. Claudel l'a-t-il lue avant de commencer à condamner l'œuvre sans appel [5] :

3. Ce qui témoignerait que Claudel ignore presque *Lohengrin,* l'œuvre la plus purement sacrée, celle où le Sacré s'oppose au Mal dans l'absence la plus totale de compromission dramaturgique. Les textes de Claudel sur Wagner sont très discrets sur cette œuvre. Cf. Paul CLAUDEL, *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français,* édition critique et commentée par Michel Malicet, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1970.

4. *Correspondance Paul Claudel-Jacques Rivière,* Paris, Plon, 1926 (rééd. 1963).

5. Insistant au contraire plusieurs fois et retrouvant le 16 septembre de la même année l'allusion à cet âne, dans une lettre à André Suarès, où Isolde est encore plus cruellement traitée... Cf. CLAUDEL-MALICET, *op. cit.,* p. 13.

« Combien les fumées romantiques de l'amour charnel et les braiements de ce grand âne de Tristan me paraissent ridicules ! L'amour humain n'a de beauté que quand il n'est pas accompagné par la satisfaction... » (Lettre à Jacques Rivière, 29 mai 1913.)

Le rigorisme du poète chrétien ruine le jugement du dramaturge, il serait autrement impossible que Claudel n'ait pas saisi l'essence du drame : c'est bien précisément parce que l'insatisfaction des deux amants est essentielle, désirée comme telle que le drame profond existe au-delà de l'apparence, au-delà du philtre. Nous savons depuis Denis de Rougemont, l'ignorait-on vraiment même auparavant, que le lyrisme occidental [6], dont le paroxysme a été atteint dans le drame wagnérien et ses retentissements post-romantiques, est né en même temps que ce mythe de Tristan, et que leur commune source est l'identité et la réciprocité de provocation du Désir et de la Mort, dont l'assouvissement ruinerait le jeu, mythe et lyrisme agissant réciproquement aussi l'un sur l'autre comme cause et conséquence d'une évolution qui a traversé toute notre civilisation chrétienne, exaltés par l'interdit même que celle-ci leur jetait. A l'époque de Jacques Rivière, cependant plus imprégnée encore que la nôtre de ce lyrisme et de ce « poison wagnérien » [7], l'idée était cependant moins claire, ce qui donne du prix à l'intuition de l'écrivain, à la paraphrase qu'il en donne. Elle n'est pas un article critique, technique ou esthétique ou un commentaire littéraire de l'œuvre ; son originalité, constante en toutes les pages de Rivière sur la musique, est d'être une tentative par laquelle l'écrivain s'identifie à l'œuvre qu'il aime, et que le miroir nous donne à la fois une connaissance de l'écrivain et une révélation nouvelle de l'œuvre. Il faut donc lire l'étude entière [8], dont nous citons, ici et plus bas, quelques paroles d'attente :

« Quand il touche les mornes limites de sensualité, l'être, égaré, ne trouve plus à donner que sa mort : la mort, en lui, devient une sorte de sentiment démesuré, informe comme l'ombre et qu'il essaie pourtant de saisir et de présenter. Le chant entreprend cette offrande formidable, il bénit la dissolution avec une solennité violente, il s'élève ainsi qu'une prière noire, il est l'évasion des grandes eaux funèbres, cachées au fond du cœur. »

A ces paroles sur le paroxysme du deuxième acte, font écho celles qui saluent la mort, où Rivière semble pressentir toute la puissance dramaturgique de la solitude agonistique, chargée par son lyrisme de tout le poids d'une histoire humaine de plusieurs siècles du Mythe :

« Le passé est plein de mort, de sa voix naïve il chante ses anciennes déroutes ; il parle de funérailles d'autrefois en ce pays de mer où personne n'aborda jamais ; j'entends pleurer la musique de l'histoire inconnue. Et maintenant, il n'y a plus d'espoir qu'en la mort.

Soudain la voici qui se laisse pressentir. Par un dernier assaut de la volupté la voici presque atteinte ; elle ne va plus se refuser. La musique peu à peu se soulève, haletante [...] »

En regard, nous oserions à peine citer des phrases-témoins de l'ironique incompréhension de Claudel. Celui-ci, très tôt, même dans l'enthousiasme premier, abordait l'œuvre, semble-t-il, dans l'erreur ; quand Rivière ressent authentiquement la Nuit de *Tristan*, Claudel écrit [9] :

« La nuit, une pudeur funèbre, l'amertume pénitentielle sont inséparables de l'union de l'homme et de la femme, pour des raisons profondes, Wagner, ce grand passionné, l'a bien compris. » (Lettre à Francis Jammes, 12 février 1899, *Correspondance...*, p. 28.)

Pudeur, amertume, pénitence... Tout le contraire des sentiments nus des deux amants ivres, de la manière dont ils ressentent la Nuit ; pas un mot de ce deuxième acte, pas une note de la musique qui puisse justifier cette vision !

Il semble que Claudel, trop grand dramaturge lui-même pour effacer ses propres hantises, trop emprisonné aussi d'interdits religieux et de refus psychologiques, ait été incapable de la seule attitude, celle de Rivière au contraire, qu'appelle le drame wagnérien : une participation totale, destructrice, au moins le temps de l'œuvre en nous, de nos autres attentes ; c'est pour les mêmes raisons aussi sans doute qu'il méconnaît Gœthe et Nietzsche. L'aveu de J. Rivière :

« La musique de *Tristan*, aussi longtemps qu'elle dure, occupe mon corps ainsi qu'une flamme noire ; elle le rend transparent aux ondes mortelles qui errent à l'entour ; elle le traverse comme la destruction. »

est le signe que l'écrivain atteint ici le climat que nous donnions, dans nos précédentes études, comme indispensable à tout metteur en scène ou scénographe, pour « révéler au public, par la représentation des œuvres wagnériennes, les valeurs archétypiques qu'elles recèlent », comme l'écrit Wolfgang Wagner [10], à propos de l'œuvre de Wieland pour *Tristan* précisément. Nous en déduirions que nous puissions trouver entre la vision de Jacques Rivière et la réalisation actuelle, par exemple, une affinité, révélatrice d'une exactitude et d'une authenticité de démarches de l'écrivain et des auteurs.

*
**

Après quelques années d'effacement, *Tristan et Isolde* revient donc au programme de Bayreuth dans une mise en scène de A. Everding dans les décors de J. Svoboda. Au souvenir de Wieland Wagner, il est peut-être aussi dificile désormais à quiconque de juger une autre scénographie que la sienne, qu'à un metteur

6. Denis de ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1937 (et autres éditions).

7. Titre même d'un écrit de Claudel.

8. *Tristan et Isolde*, de Wagner, dans *Etudes*, Paris, Gallimars, 21e éd., 1944 (rassemble des articles et essais tous antérieurs à 1913).

9. *Correspondance* (1897-1938) Paul Claudel, Francis Jammes, Gabriel Fizeau, J. Rivière (etc.), Gallimard, 1952.

10. Bayreuth, Programme de *Lohengrin*, 1967 ; Wolfgang WAGNER, *L'Esprit des lieux*, pp. 5-8.

en scène ou décorateur d'en créer une nouvelle, si probable est du côté du jugement le fait que nous n'éviterons pas de nous référer à Wieland pour nécessairement ne trouver qu'un intérêt fort ordinaire à ses successeurs, et du côté du créateur écartelé entre un souvenir qui le ferait accuser de médiocre imitation, et un oubli total, insolent, délibéré.

En est accusé, il semble, Everding ; Jacques Longchampt écrit :

> « Everding n'a donné qu'un coup de chapeau assez sec à Wieland Wagner : « " J'espère que mon entreprise ne fera pas figure de défi ". »

et le critique de rassurer ironiquement le metteur en scène :

> « C'est peu probable, car le metteur en scène semble avoir surtout ignoré son devancier, comme si celui-ci n'avait jamais existé, ce qui est la meilleure manière de le nier. »

Parole dure et injuste [11] à un metteur en scène connaissant parfaitement l'art de Wieland Wagner, de qui il a même reçu naguère des conseils. Le « défi » d'Everding traduirait plutôt un embarras, une crainte, sa parole gagne à être remise en son contexte :

> « La version que je présente actuellement, pour moi la troisième [après Vienne et New York], sera, à Bayreuth, la première dont cette œuvre fera l'objet depuis la dernière qu'avait conçue Wieland. Peut-être est-ce une nécessité ; j'espère que mon entreprise [etc.]. »

C'était une nécessité, nous l'avons vu [12]. Resterait à dire si les critiques de pâle scénographie sont justifiées. Peut-être, mais nous n'évoquerons pas cette mise en scène ; sauf en trois ou quatre instants d'extrême fugacité, nous n'en avons même pas ressenti le jeu. Nous ne prétendons nullement qu'elle était inexistante : elle ne nous a pas sollicité, c'est tout, bien davantage capté par la musique et par le décor de Svoboda, beaucoup plus prégnant, même dans ce qui ne nous persuadait pas, dont une affinité avec les grands schémas musicaux que nous reconnaissons étaient plus certaines que les démarches de la mise en scène.

Encore qu'on se demanderait, il est vrai, où s'arrêtent et commencent l'acte de mise en scène et le rôle du décorateur ; nous avons toujours éprouvé que, privé de l'appui et du décor de Svoboda, Everding, en d'autres réalisations, possédaient peu d'imagination scénographique, et qu'un décor de Svoboda diffusait en fait sa propre rythmique dramaturgique si insistante que l'espace pouvait s'en peupler presque infailliblement des présences et démarches les plus vraies. Or, dans un bref manifeste, *Espace scénique pour deux amants* [13], le metteur en scène ne parle nullement de mise en scène, démarches, jeux d'interprètes... mais des seuls décors, en appelant près de lui Svoboda, sauf en un seul moment pour dire que Svoboda et lui ont essayé de donner l'illusion des mouvements des personnages à l'aide de jeux de lumière. Nous les dirons, en effet, mais le jeu est ici celui du décor changeant et non du metteur en scène. La collaboration est indispensable sans doute, mais Svoboda ne serait-il que l'artisan exécutant la réalisation imaginée par Everding ? Notre impression est tout opposée, la haute rigueur du décor inspire au mieux parfois Everding.

Dans ce décor, nous retrouvons, jusqu'à en être presque déçu, de ne pas en ressentir la nouveauté, les principes et structures qui, dans *Le Vaisseau fantôme*, exprimaient, et déjà en présence de la Mer, l'idée semblable d'*Errance maudite* [14] de Tristan, d'Irlande en Cornouailles, de Cornouailles en Bretagne, poursuivie jusqu'à l'errance intérieure que crée le désespoir. Les principes de l'art de Svoboda s'y affirment : une économie de moyens pour faire régner dans les trois actes, un même espace transformé à peine, un décor aux lignes directrices identiques et bien proches de celle du *Hollandais :* un pont de navire cerné des lignes de bastingage qui, de chaque côté, vont se réunir en fond de scène, cet appel de convergence devenant au deuxième acte une allée de forêt, au troisième acte, une haute cour déserte de Caréol, dont les murs bas, et celui de droite davantage, signalent à eux seuls la pente pressentie vers la mer. Là où ces lignes se réuniraient cependant, une rupture ou un lien, selon l'instant, s'introduit sur l'un des thèmes les plus constants de Svoboda, essentiel ici au message de l'œuvre, l'Escalier, une suite de degrés, comme dans *Le Hollandais,* comme depuis déjà dans *Les Troyens* de Berlioz (septembre 1974, Grand Théâtre de Genève), apportant ou refusant selon l'heure, entre deux espaces, la communication et le signe du *devenir* qui lui est lié, surtout dans la symbolique allemande : sur le navire, entre le pont lui-même, espace d'Isolde, et une dunette, à la poupe, au-dessus de laquelle se tient Tristan ; entre l'allée et la Tour ; entre la cour-terrasse du château et le terre-plein d'un immense tilleul.

Dans *Le Hollandais,* nous avions ressenti à chaque acte un dialogue scénique entre deux objets rassemblant l'*idée fondamentale,* selon Svoboda : la proue fantôme hantée de la silhouette du maudit et la roue du gouvernail, le portrait au-dessus de la porte et le rouet de Senta, à nouveau la proue hantée et le gouvernail. Ainsi, également des objets scéniques de *Tristan,* dans une singulière disposition cependant : Au premier acte, une grande voile, scindant l'espace, masquant l'espace de Tristan ou le révélant, relevée ou translucide, selon le climat musical et scénique, et d'autre part... Rien, rien que cet objet unique du ciel bleu intense, miroir aérien de la mer invisible, affirmant son éternité ; au deuxième acte, la Tour au dernier plan et... Rien, rien d'autre

11. Jacques LONGCHAMPT, *Le Monde*, 30 juillet 1974. Critique cependant exacte et lucide de la réalisation. Une remarque de J. Longchampt témoignerait, en faveur de notre critique, de la conception claudélienne de la « Pudeur funèbre » du deuxième acte : « Tout est ainsi d'une pudeur assez étrange pour ce drame au-delà de toute pudeur », dit-il de la mise en scène.

12. « Opéra et Scénographie », IV, *L'Education musicale,* n° 202 et 203, nov. et déc. 1973.

13. Programme de Bayreuth, *Tristan et Isolde,* 1974, pp. 24-26.

14. *L'Education musicale,* n° 183, déc. 1971, pp. 28-33.

au premier plan de l'allée que l'ombre, ombre-matière que la scénographie de lumière de Svoboda, comme sur la voile du premier acte, animera quelque temps avant de restituer, plus lourde, son épaisseur de nuit ; enfin, en Bretagne, le Tilleul, irréel en sa matière de cruelle lumière, et, vers nous, presque à nous destinée, la diagonale immobile qui partage l'espace de l'agonisant en deux plages d'ombre et de clarté, irréelle, elle aussi, de n'être logiquement ni celle du mur, ni celle du tilleul, comme le voudrait le livret. En ces trois dialogues d'objets, on percevrait les idées fondamentales, inconciliables entre elles deux chaque fois, de l'errance infinie et de la frontière interdite, du refuge ouvert et du piège refermé, de la transgression ouverte et cosmique dans un au-delà absolu et de l'enfermement funèbre, accepté, que diffuse l'arbre, d'une vie végétative se renouvelant, immobile, à sa propre matière détruite en matière de terre sans cesse renouvelée.

Comme on le sait de toute réalisation de Svoboda, ce sont les jeux de lumières sur des matières de scène très étudiées par lui et projetées par des techniques toujours sollicitées dans un modernisme constant, que se rend l'éloquence de ce devenir et de cette errance. Ici, Svoboda a découvert les qualités de fibres de verre tissées, serrées en pluies immobiles et rideaux de fonds ou intermédiaires, suspendus, parfois invisibles. Il semble même que Svoboda a perfectionné ici des dispositifs qu'il avait déjà expérimentés pour *Tristan et Isolde* en 1967, au Théâtre d'Etat de Hesse, à Wiesbaden ; nous avons retrouvé d'une perfection technique surprenante, tous les effets que D. Bablet cite de cette réalisation [15] :

> « La lumière est enfin porteuse de couleurs, d'images et de visions à travers les projections qui, sur les surfaces les plus diverses, apparaissent, se mêlent, disparaissent, se superposent, et créent ainsi une véritable peinture de l'espace, fluide et constamment apte aux métamorphoses, comme nous le révèle encore parmi d'autres l'exemple de *Tristan et Isolde*. »

D. Bablet explique comment surfaces, fils verticaux serrés et autres récepteurs de lumières, éclairés par des projections (herses à basse tension fournissant toutes les formes de parois lumineuses, projecteurs à faisceaux dont les bords sont strictement parallèles...) traversant ou non des châssis ou des panneaux... créaient un univers de métamorphoses et d'ambivalences que nous avons cette fois ressenti comme une volonté très nette d'ailleurs avouée par Svoboda dès 1967 :

> « Le fond pouvait changer constamment dans ses formes et ses couleurs, *en accord avec les thèmes musicaux* et sans jamais susciter l'impression d'un *réel trop identifiable*. » (Dans D. Bablet, *op. cit.*, p. 98 ; souligné par nous.)

Au-delà de nuances constantes de ces éclairages, quelques grands moments, en chaque acte de ces métamorphoses, dont nous rappellerons que nous avions ressenti un précédent analogue dans *Le Vaisseau fantôme*, surtout au deuxième acte. Cette voile grise et terne, écran entre les deux domaines du navire, se doutait-on qu'elle portait en elle une matière si attirante de toute mutation : mur ou frontière, elle est un moment relevée au-dessus de l'espace scénique en prenant une teinte et une forme lisse d'immense pierre granitique dont elle devient une menace suspendue. Au moment du philtre bu, et alors même que sa transparence rompait les frontières entre les espaces précédents, elle devient d'un gris de cendre lourde derrière les amants fantômes dans une pénombre lunaire, en immobilité de mort paralysante des gestes, mais foudroyant contre le bastingage, et elle seule dans une demi-clarté, Brangäne, brusquement agenouillée par l'instinct qui à tous les chevets, en toutes les agonies, salue le dernier souffle, aveu secret qu'elle ne s'est pas trompée, qu'elle a obéi autrement, qu'elle sait le philtre plus mortel que le poison. Puis, d'un blanc de suaire éclatant ou d'une clarté insolente de gloire, au-devant de l'intensité universelle et presque trop bleue du ciel, la voile se laisse à nouveau transparaître avant de se lever, mais cette fois en grandes draperies, au-dessus d'un espace entièrement libéré, mais déjà hanté par une foule étrangère à deux somnambules aux gestes émouvants de maladresse et d'inconscient défi.

Au deuxième acte, jouant l'errance, comme dans *Le Hollandais*, Svoboda part des techniques que nous avons dites, de surfaces invisibles recevant soudain les lumières et les ombres des faisceaux, et d'un réseau de pluies immobiles de fibres, éclairées, traversées, oblitérées, pour provoquer le plus mouvant des décors et créer une thématique des lieux privilégiés des romans bretons que sont la Forêt enchantée ou dévastée, le Château aventureux, apparaissant et disparaissant par magie, le parc ou Jardin clos, tous objets-témoins d'un Fantastique, que Svoboda suggère ici en ré-enveloppant de lumières presque tangibles une disposition scénique que nous pensions connaître.

D'abord vraiment la forêt accusant même ses irréelles profondeurs où s'espacent les thèmes lointains de la Chasse, par des juxtapositions de clairs-obscurs créateurs de plans et de dédales, aux clartés sourdes et basses, où nous cherchons instinctivement la vraie victime de ce piège, Tristan, notre Double ; nous entrons comme lui dans la scène ; Jacques Rivière nous avait précédé :

> « Monstrueux chef-d'œuvre ! J'y entre comme dans la nuit noire et bleue. Les formes autour de moi deviennent fantastiques ; je ne les reconnais plus. Elles ressemblent à des arbres plongés dans le courant des ténèbres. »

et comme s'il avait pressenti aussi cette pluie immobile sur la forêt :

> « Des phrases, qui seraient bruissantes d'échos, se taisent sous le manteau d'une ardeur obscure ; la langueur descend sur elles comme l'averse d'un silence plein de pulsations. »

Quand Isolde et Tristan sont réunis, la forêt plus dense efface ses pénombres, retire ses sentiers et ses arbres, ronge même la Tour. Irréelle, se crée sans rupture une façade lisse, marmoréenne, d'une blancheur

15. D. Bablet, *Svoboda*, La Cité, L'Age d'homme, Lausanne, 1970, pp. 97-98 (et l'ensemble de l'ouvrage).

bleutée extrêmement nuancée, gardant encore, à peine discernable ou identifiable, le cœur sombre d'une porte, d'un Seuil. En avant, une clarté-reflet de parc, un parc verlainien, solitaire et glacé pour deux Ombres. Une fois atteint le cœur de l'Acte, ces « mornes limites de la sensualité », qu'évoquait Rivière, cette « dissolution », cette « prière noire », la Tour en son isolement émerge à peine, sombre énigme, accident de l'opacité d'une paroi sans faille ; l'espace entier est cerné par une Nuit-Matière lourde, stable, une obscurité visible, qui ne changera plus jusqu'au Cri épouvanté de Brangaene.

Anticipant ces métamorphoses, J. Rivière chantait ainsi ces ténèbres :

> « Sur toute la musique de *Tristan* plane un étouffant nuage [...] Au deuxième acte, *le nuage devient presque matériel.* Sur le chant de l'orchestre roule de chaudes *ténèbres ;* ses éclats mêmes se font muets comme les remous de l'air brûlant et comme les *explosions de la nuit.* Il traduit par là l'*informe* suspens du désir, son bourdonnement autour de l'âme, ainsi qu'une *brume sombre* [...] Parmi cet étouffement, les voix [...] semblent avoir à *soulever toutes les ténèbres...* »

Comme la Nuit rongeait la Tour, l'identifiait à elle-même et à son encerclement, au troisième acte avant la Mort, c'est une clarté d'éblouissante blancheur, la lumière même, on le sait, des flammes les plus brûlantes, en laquelle l'azur du ciel et la brillance cruelle du tilleul viennent s'anéantir, appelant le couple à l'univers qui, vide pour nous, est pour eux la saturation même de l'Ether.

Sur le corps de Tristan, mort près de cette ligne qui tranchait la cour entre une ombre et une clarté immobiles durant toute son attente, comme si le soleil qui les créait ne les déplaçait plus et que le temps de cette interminable attente s'était arrêté pour permettre à l'agonisant tout le rappel de son passé, Isolde meurt, lumineuse, et, tous repères de son espace terrestre effacé, seule clarté cernée d'ombre, au-devant d'une pluie immobile, irradiante, lointaine d'aurore septentrionale, promesse inaccessible et imminente. De cette promesse, elle meurt dans un sourire, dont nous ne saurions mieux évoquer le charme poignant qu'en le comparant à celui que le grand sculpteur baroque Mathias Braun confia autrefois à l'un de ses étranges personnages des terrasses de l'hôpital de Kuks en Bohême orientale [16] : *L'Ange de la mort radieuse.* Elle meurt sur le dernier temps de l'ultime accord, en nous regardant. Prolongée jusqu'à la chute calme de son visage, l'impression nous est donnée de ce regard vers nous, atteignant le nôtre, comme autrefois, source du drame, il fut l'écho de celui de Tristan vers le sien, pour nous exprimer ce que seuls un regard en sa traversée de l'au-delà et l'incantation wagnérienne de l'orchestre accomplissant enfin les promesses de toutes ses tensions accumulées depuis la première mesure, peuvent révéler

> « Les dernières mesures de *Tristan,* écrit J. Rivière, expriment le déploiement immense du désespoir. Jamais il n'y eut avènement plus sombre, plus triomphale entrée dans le néant. »

16. Le tchèque Svoboda est originaire de cette province.

CONCERTS A SAINT-THOMAS D'AQUIN
(1, place Saint-Thomas-d'Aquin - Paris 7e)

Tous les concerts ont lieu à 21 heures.

- Vendredi 22 novembre : Ensemble vocal G. Dufay, chant grégorien, musique du Moyen Age (Pérotin).
- Jeudi 12 décembre : Orchestre Jean-François Paillard (Vivaldi, Hindemith, Bartok).

HENRI DUTILLEUX : TOUT UN MONDE LOINTAIN

par Olivier CORBIOT

Professeur d'Education Musicale au Lycée Henri IV

Cette œuvre a été créée par S. Baudo et l'Orchestre de Paris à Aix-en-Provence, le 25 juillet 1970 et fait suite à la composition des cinq « Métaboles ». Rappelons que cette commande a été faite par un chef d'orchestre, pianiste mais surtout violoncelliste « dont la patrie est l'U.R.S.S. » ; nous voulons parler de Mstislav Rostropovitch qui a joué cet ouvrage, après que la presse ait annoncé sa venue sous la forme d'une illustration des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire. Le concert du 28 janvier 1970 fut annulé. Le public provençal bissa l'œuvre. En mars de l'année suivante parut dans *Harmonie* un article intitulé : « Liberté de l'artiste ? » où il était question du violoncelliste dont Henri Dutilleux disait qu'il n'est pas pour un gouvernement de meilleur ambassadeur qu'un Rostropovitch qui aime passionnément son pays. Et pourtant.. ». Dans cet article, l'auteur se félicite des séances de travail de 1968 à 1970 qui ont été l'occasion de moments exaltants à tel point que l'on pouvait se demander si ce « concerto » n'était pas devenu l'ouvrage de Rostropovitch lui-même ! Il faut ajouter que l'artiste russe est un homme plein de vie dont les doigts obéissent à la tête comme à un capitaine. D'autres musiciens le savent, comme H. Sauguet, qui écrivit un concerto à la demande du rayonnant Mstislav qui aime la musique autant que son instrument de musique lyrique, mystérieux qui sait envoûter par une tension exceptionnelle un public qu'il est parfois difficile de satisfaire.

On présente souvent H. Dutilleux comme un symphoniste. Nous rappellerons qu'un de ses premiers ouvrages, destiné aux ballets de Roland Petit, et écrit sur un argument de Georges Neveux et Jean Anouilh, intitulé *Le Loup,* datant d'une vingtaine d'années, à une époque où son style était qualifié de « svelte et d'agréable ». Que les *Métaboles* aient été traitées en ouvrage de chorégraphie ne nous étonnera pas. Ecrites, en 1965, elles ont inspiré un ballet à Joseph Lazzini qui avait installé plusieurs mobiles avec la participation des danseurs et danseuses sur la scène du Théâtre de France. L'argument s'appuyait sur le « jeu secret et troublant des métamorphoses ». Ainsi le Théâtre Français de la Danse, le Ballet Royal de Danemark ont su faire rayonner des œuvres importantes dans le monde entier.

C'est la première fois, en 1968, qu'après une période de trente-cinq années, H. Dutilleux aborde la forme concerto en mettant en évidence les vertus « incantatoires et charmeuses » d'un instrument de musique, chanteur par excellence et parfois dansant notamment dans les « variations » suivies d'une sorte d'adage.

Quand on écoute *Tout un monde lointain...* il est loisible de constater que la tendance maîtresse d'Henri Dutilleux est l'originalité qui d'abord a consisté dans sa manière de se rendre perméable à l'œuvre d'un Dukas, d'un Roussel, d'un Ravel, d'un Stravinsky ou d'autres musiciens, tels que Alban Berg et d'assimiler toutes ces influences. Selon G. Samazeuilh, l'originalité d'une œuvre, c'est sa signification poétique. Le reste vient après, mais pour un musicien, l'essentiel est de dire « de la poésie avant toute chose » en reprenant à l'envers la célèbre formule de Paul Verlaine.

Dans *le Monde* du 2 décembre 1971, après l'audition au Théâtre des Champs-Elysées, J. Lonchampt faisait le compte rendu du concert où figurait le *Concerto en ut majeur* de Josef Haydn, lequel en écrivit deux autres après une époque où l'on traitait l'instrument soliste de « misérable cancre et de pauvre diable ». Son sort valait bien celui de l'alto. L'œuvre d'Henri Dutilleux prolonge la liste des concertos d'un instrument que Rostropovitch traite souvent « à l'arraché ». Citons les œuvres de Schumann, d'Anton Dvorak, de Zimmermann, de R. Loucheur, sans compter les Russes tels que Kabalevski et Khatchaturian. *Tout un monde lointain...* et ses zones de mystère exprimés figurait au programme de la soirée où, pour l'occasion, le soliste avait obtenu une autorisation diplomatique. Dans son article, J. Lonchampt parle « d'allusions au vocabulaire post-sériel ». Au cours de ce concert, Paul Sacher, bien connu pour son attitude généreuse envers Belà Bartok, dirigea *Rugby* d'Honegger.

L'œuvre de Dutilleux obtint un vif succès par le climat musical que la lecture des poèmes de Ch. Baudelaire avait inspiré au musicien. Le romantisme des *Fleurs du Mal,* qui sont des poèmes de la fluidité, s'accorde à une musique en état de perpétuelle reconversion. Souvenons-nous des vers : « La musique sou-

vent me prend comme une mer ! Vers ma pâle étoile, Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther Je mets à la voile. »

Pensant aux pianistes, l'auteur des *Métaboles* a composé trois *Figures de résonances* pour la célébration du vingt-cinquième anniversaire du duo G. Joy-J. Robin, qui eut lieu en décembre 1970. Cette possibilité acoustique qu'a le piano de résonner avec les sons partiels qui se prolongent et plus spécialement lorsqu'on enfonce à vide les touches sans attaquer les cordes, a été, magnifiquement exploitée dans *Doubles jeux*, ouvrage collectif, réunissant les noms de quelques auteurs illustres tels que Darius Milhaud, récemment disparu, et Marius Constant dont les *Moulins à prière* forment une sorte de « perpetuum mobile » demandant aux virtuoses du clavier une expérience qu'un quart de siècle a su aguerrir. Toutes ces pièces ayant puisé aux sources poétiques de la création ont un caractère tel que leurs dédicataires ne manquent pas de les rejouer. Au concert du 25 juin dernier à la Radiodiffusion, le duo se plaignit qu'un des pianos manquait des résonances indispensables pour la bonne restitution de ces *Figures*. Cependant on put écouter avec attention, les sublimes préludes *d'Ombre et de silence*, qui furent interprétés par Geneviève Joy, lors de cette création en public. H. Dutilleux les a composé dans un esprit semblable à celui qui préside aux *Figures de résonances*, avec des oppositions grave-aigu, des petites fusées, une dynamique superbe et une conclusion dans le suraigu après le déploiement d'un extrême raffinement d'écriture.

H. Dutilleux continue actuellement la composition d'une commande qui doit l'absorber pendant deux années. Ainsi faut-il souhaiter que cette œuvre destinée au « Julliard quartet » soit menée à bien en vue d'être présentée à un public impatient de connaître des œuvres composées par l'un de nos plus représentatifs de nos maîtres français contemporains.

Partition :

Orchestre et violoncelle (Heugel et Cie), PH 298.

Enregistrement :

A paraître. Direction S. Baudo.

Les cinq épisodes de l'œuvre concertante s'enchaînent « sans faille ». Ce concerto est dédié à Mstislav Rostropovitch qui a revu et doigté la partie principale. Ce musicien, arrivé à Nice en compagnie de son épouse et de ses deux enfants, le 30 juillet dernier, a donné des concerts à Monaco le 2 et le 7 août à l'occasion du Ve Festival international des Arts de Monte Carlo. Elena et Olga, leur maman, Galina Vichnewskaia, avaient été autorisées à quitter l'U.R.S.S. pour rejoindre le célèbre violoncelliste en Europe occidentale. Puis ce sera pour Mstislav Rostropovitch un séjour à Menton et enfin une croisière musicale sur le paquebot *Renaissance*. Ce qui, en fin de comptes, fait des vacances musicales très occupées pour le violoncelliste russe qui sera à Paris le 16 octobre (Théâtre de la Ville), 19 (Théâtre des Champs-Elysées), 22 et 23 (Palais des Congrès), pour interpréter l'œuvre qui nous intéresse aujourd'hui.

L'orchestre :

Il y a de grandes similitudes avec l'orchestre des *Métaboles*, ne serait-ce que par l'emploi d'une percussion abondante et de sourdines ordinaires et Robinson utilisées aux cuivres. L'orchestre est constitué de la façon suivante : Piccolo, 2 fl., 2 htb., 2 clarinettes en si b., 1 cl. basse, 2 bassons, 1 c. basson, 3 cors, 2 tr., 2 tr., 1 tuba (muni de sourdine), 4 timbales.

La percussion très riche, reste tout au long de l'œuvre assez discrète. Le monde lointain symbolisé par l'orchestre reste au niveau d'un horizon sonore aux intensités feutrées et douces. Cette percussion est proche de celle qui fut utilisée dans la symphonie *Le Double*. Le jeu de marteaux avec timbres a été laissé de côté. La marimba le remplace. Ajoutons 2 bongos, 3 toms (aigu, médium, grave), une caisse claire, une grosse caisse. Dans un autre groupe d'instruments on trouve 1 crotale qui donne un la (870), un triangle, 3 cymbales, dont une cloutée et frappée avec une baguette de timbale qui introduit et situe avec la caisse claire et le violoncelle solo l'atmosphère générale de l'illustration de la première partie *Enigme*. Le gong médium, le gong grave, le tam-tam médium et le tam-tam grave complètent ce groupe. Puis c'est un xylophone et un glockenspiel (à marteaux). L'orchestre se colore d'un celesta tandis que les cordes sont représentées par la harpe et le quintette. Alors que la deuxième symphonie mettait en place deux orchestres, *Tout un monde lointain...* oppose un soliste et un ensemble instrumental dont la formation s'étend sur toute la surface d'une scène de salle de concert, le violoncelliste joutant à la droite du chef.

La durée d'exécution est de vingt-six minutes environ. Le titre de l'ouvrage porte en exergue un extrait de *La Chevelure* de Ch. Baudelaire. *Enigme* s'inspire d'un passage du poème XXVII, c'est-à-dire SED NON SATIATA, écrit par le poète français, qui fut pendant quelque temps locataire de l'hôtel Lauzun, au numéro 17 du quai d'Anjou, situé sur le côté nord de l'île Saint-Louis à Paris.

Enigme

Qui dit énigme dit chose difficile à comprendre, à expliquer, à connaître. C'est une chose à deviner d'après une définition faite en termes obscurs et ambigus (Le Robert).

L'entrée du violoncelle se fait *ex abrupto,* dans le grave, d'une manière très libre et flexible comme l'auteur l'a noté. Nous avons à faire à une sorte de cadence qui n'est pas sans rappeler l'entrée de la main gauche sur le clavier du piano soliste du *Concerto en ré* de Maurice Ravel, après l'introduction orchestrale.

Une phrase interrogative (A) est amorcée par la percussion et est axée sur la note pivot « La » dans le premier volet de la cadence, puis sur la note « Ré » au deuxième volet de la cadence, puis sur la note « Ré » troisième (mesures à 5, 4, 3 temps). Tout le climat du début est en fait celui d'un nocturne.

... *Et dans cette nature étrange et symbolique* est illustré également par de longues tenues de cordes. Le quatuor est divisé en deux voix à chaque partie puis à 8 pupitres (seconds violons), 6 pupitres (alti), 9 pupitres (seconds-premiers violons) (ré dièse) et pupitres de violoncelles au nombre de six (mes. 11).

Première variation

Selon un procédé qui est cher à l'auteur, le dessin mélodique du violoncelle solo (A) est amplifié à la douzième mesure avec une utilisation de sons harmoniques. Comme dans l'Andantino sostenuto de la symphonie *Le Double* nous notons la présence d'un accord (B) revenant d'une manière persistante dans cette première partie. Dans la percussion interviennent successivement le tam-tam grave, précédant la montée en doubles cordes du soliste, les timbales, deux cymbales (aiguë et médium) suspendues. Puis c'est l'adjonction de deux pupitres de contrebasses, de touches de harpe suivie de deux bongos et du tom aigu. Ce n'est qu'à la mesure 34 que l'orchestre, dans une sonorité douce avec un très court sforzando (désignant une note isolée attaquée une nuance au-dessus du reste), s'installera avec les bois, les cuivres et le célesta. La partie solo termine ce premier épisode sur une série de glissandi.

Le dessin mélodique A au début de la première variation apparaît sous un aspect dodécaphonique (à 3/8). Cette mesure déjà utilisée à la page 5, dans un mouvement vif (croche = 160), est prise en charge à la mesure 62 où commence la première variation. Une œuvre célèbre de Richard Strauss (op. 35) procède de la même manière : un thème suivi de dix variations avec un final. C'est *Don Quichotte,* variations fantastiques sur un thème de caractère chevaleresque, où de nombreux instruments de musique sont tour à tour mis en vedette.

Deuxième variation

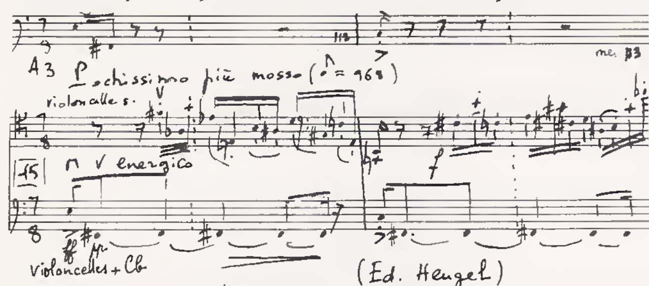
La deuxième variation débute par la doublure de la première clarinette (A2) par les violons ; ensuite les alti accompagnent les bassons. Puis ce sont les flûtes qui interviennent tandis que quelques sons du thème A apparaissent au violoncelle solo. Lesc uivres et la harpe n'interviennent que d'une manière ponctuelle. La variation se termine avec des sons détachés, les sourdines étant adaptées aux trompettes, trombones et au tuba soulignés par le xylophone.

A2, qui introduit la deuxième variation, apparaît renversé à la fin de cet épisode, avec les bois, les cordes et le xylophone qui passent de l'aigu au grave.

Troisième variation

Celle-ci débute par un intervalle (mi-fa dièse) qui apparaissent au violoncelle solo. Les cuivres et la harpe rythme semblable (A3). Cette septième descente amorce cette section qui est marquée — poschissimo più mosso (croche = 168). Considérons la partie de violoncelle. L'indication « energico » la concerne. Le fa dièse est distribué d'abord au violoncelle dont la phrase initiale jaillit en sons détachés. Elle surgit comme un autre

aspect du thème que nous avions à la première variation. La deuxième période de A3 est une mutation de la première période par renversement des intervalles. Le fa dièse sera distribué aux bassons à (16) sur un rythme double croche, croche pointée, ainsi que deux doubles croches. A la mesure 114 apparaît une cellule harmonique à caractère polytonal aux instruments (célesta et harpe), deuxième élément de cette section à caractère rythmique. Cette cellule n'est pas sans ana-



(Ed. Heugel)
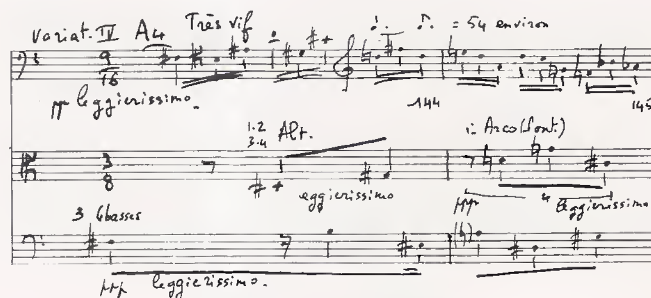
logie avec celle utilisée au célesta du troisième mouvement de la deuxième symphonie *Le Double.* Des zones de silence apparaissent, comme clairières en forêt, aux cordes aiguës tandis que les bois et les cuivres font valoir le rythme de la cellule C. Notons l'utilisation de ffatterzunge aux flûtes et clarinettes (mes. 116), c'est-à-dire de trémolos par la langue puis des trilles (cl.) suivis de divisions de triples croches en quintolets ou groupes pouvant être considérés comme tels aboutissant sur do puis fa dièse. Tous ces ornements révèlent un certain slavisme qui fait fureur dans le dix-huitième prélude de F. Chopin. Cette variation se conclut sur une montée du tutti de l'orchestre amenant aux timbales la note pivot.

Quatrième variation

Cette dernière est conçue dans un mouvement très vif (noire pointée liée à une croche pointée = 54) selon le modèle cher à l'auteur :

1) Reprise des intervalles précédemment utilisés.

2) Départ du thème varié sur l'un des pôles, en l'occurrence do de la quarte augmentée do fa dièse.



3) Polyrythmie 3/8)orchestre contre 9/16 (soliste), puis 5/8 (orchestre) contre 15/16 (soliste) avec emploi de quatorlets de croches à l'accompagnateur représenté par les cordes. Le violoncelle égrène les doubles croches aboutissant sur des glissandi tandis que l'orchestre réemploie les tenues de l'accord B (mesure 4) qui, au chiffre 25 de la partition, prend un aspect tonal.

La Coda Prestissimo e lontanissimo (très lointain) n'est qu'en fait, un prolongement de la dernière variation où la percussion s'était tue à l'exception du tam-tam, des timbales et du célesta.

La timbale (ré-sol dièse), la harpe sol dièse) accompagnent la note pivot de cette conclusion qui prend fin sur le la du violoncelle accompagné comme au début par la cymbale suspendue.



Ces pertinentes réflexions, dues à Pascal Bentoiu, *musicologue, ont paru dans une excellente revue roumaine « Muzica ». Avec l'enthousiaste autorisation de l'auteur et de la direction de la revue, nous en commençons la publication, une publication dont l'intérêt ne manquera pas de vous passionner.*

En tout ce qui concerne l'activité créatrice, le paysage actuel de la vie musicale est extrêmement varié. Ses divers aspects ont pourtant quelque chose en commun, et c'est la dose frappante d'irritation qui s'empare de quiconque aborde de plus près la musique de fraîche date (celle surtout qui s'intitule fièrement « nouvelle », « vivante », « expérimentale » ou « contemporaine »). Les critiques sont irrités par le public, le public par les compositeurs, ceux-ci par les critiques et ainsi de suite. Le fait que chacun soit mécontent de quelqu'un (ou de tout le monde), dans un secteur d'activité humaine qui supposerait de tout autres rapports, me fait penser qu'une erreur a dû se glisser quelque part (probablement dans la réflexion sur la musique), ou même une série d'erreurs, qui empêchent toute vue claire des choses et provoquent des malentendus en chaîne. Sans aucun doute, si des erreurs (dont personne ne saurait être tenu pour directement responsable, car à partir d'un certain degré de généralité, elles appartiennent à l'époque) entachent les jugements sur la musique, ceux-ci peuvent aboutir à une quantité d'opinions inadéquates : celle du compositeur sur les buts de son activité ; celle du critique sur le sens même des œuvres, celle du pédagogue sur les objectifs qu'il poursuit, celle de l'élève sur le rôle de l'école, etc., etc.

Essayer de détecter ces erreurs fondamentales peut sembler téméraire, sinon parfaitement absurde. Telle étant la réalité, pourquoi s'obstiner à la placer sous le signe de l'erreur ? Sa simple existence ne suffit-elle pas à la légitimer, et que devons-nous faire, sinon la constater ? Evidemment, pour qui pense que tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes, le seul parti à prendre est d'enregistrer indistinctement tous les faits artistiques dans leur succession, ou de les interpréter avec partialité. Pour ma part, j'accepte mal ces procédés ; ayant constaté l'existence d'une anomalie (l'irritation généralisée), je veux en rechercher les causes, même s'il n'est pas en mon pouvoir d'en indiquer les remèdes.

Cet examen aurait probablement dû commencer par une brève description du moment historique, afin de faire ressortir quelques données absolument nouvelles de la vie musicale sur le plan mondial. Car ces données existent : toutes sont dues au flux informationnel de plus en plus violent, au fait que la mémoire artistique de l'humanité connaît un développement explosif, dépassant la capacité de l'individu à emmagasiner, à comprendre, à assimiler et dépassant peut-être même de beaucoup ses nécessités réelles de consommation. Pour la première fois dans l'histoire, l'homme de notre temps (et cela s'accentue à mesure que nous approchons de la fin du siècle), au lieu de consommer surtout des produits de son époque, dispose d'un trésor qui va s'agrandissant et qui contient en fait la production de mille ans de musique, sur une aire géographique bientôt planétaire. Des millions de disques, des centaines de postes radio-émetteurs, d'innombrables institutions musicales, des formations de tous genres, la télévision, le magnétophone en tant que moyen commode pour fixer n'importe quel impression musicale, tout cela déverse sur l'auditeur, de façon nécessairement anarchique et arbitraire, un torrent informationnel d'une ampleur, d'une violence et d'un désordre dont nous ne sommes pas toujours conscients. Etre réceptif, tour à tour, en une succession dictée par les caprices du hasard, à des produits musicaux venus de toutes les époques, de tous les pays, des couches de culture les plus variées, peut être amusant pour qui se contente d'une attitude entièrement passive. Mais ce régime de réception gêne et finit par annuler le calme et l'ordre indispensables à la constitution d'une pensée musicale active. L'homme n'est plus qu'un jouet ballotté par la houle de l'information et — paradoxalement — plus le désir de comprendre est grand, plus la possibilité d'assimilation réelle s'en trouve réduite. Certes, j'envisage ici le cas extrême. En fait, dans cet ouragan chacun finit par se découvrir un abri : l'un n'écoutera guère plus que des opéras romantiques, un

autre préférera la musique de la Renaissance, un troisième le jazz, le folklore ou la chanson, un quatrième perdra son latin et finira par tout envoyer promener et ainsi de suite. Tout cela peut trancher les problèmes individuels, mais n'en conduit pas moins à l'effritement total de la réflexion collective sur le phénomène musical : autre trait d'une haute originalité, dans une vision historique tant soit peu réaliste.

Tels sont les problèmes de l'auditeur sollicité à outrance par le flux informationnel. Mais le compositeur ? Et le critique ? On leur suppose certainement plus de méthode dans leur façon d'étudier et d'assimiler le phénomène musical. Abordons de plus près le problème du point de vue du compositeur. Ses études l'ont armé (ou ont essayé de le faire) de connaissances sur toutes les époques un peu importantes de l'histoire de la musique, européenne du moins.

De vastes périodes ont fait l'objet de ses études le temps d'un semestre, ou même de quelques semaines. Il aura approfondi le contrepoint du XVIe (ou du XVIIIe), l'harmonie du siècle passé, l'orchestration du vingtième, le modalisme folklorique ou grégorien, éventuellement aussi le sérialisme intégral et les modes à transposition limitée, et ainsi de suite. Sans parler des incursions dans la musique indienne, arabe, japonaise, etc. L'élève le plus appliqué quittera l'école avec des idées plus ou moins nettes sur une foule de choses, mais ne se trouvera guère en possession d'une technique intégrale et utile, transmise par un maître avec tout l'enthousiasme de la foi. Et au-dehors, le jeune musicien aura la désagréable surprise de découvrir un public plus soucieux d'explorer l'immense patrimoine musical offert par les moyens modernes d'information que de l'écouter, lui, le nouveau venu, de l'observer et d'attendre tranquillement que sa personnalité mûrisse et donne les fruits qu'on en pourrait attendre. Impatient de percer, de s'affirmer, de prendre la place qu'il se sent en droit de réclamer au festin de la culture, le jeune auteur fera plus d'un faux pas : il criera plus fort qu'il ne serait normal ou même poli, il sera excentrique, poseur, provocateur ; il comprendra que son isolement lui enlève des chances et s'affiliera tantôt à un groupe, tantôt à l'autre ; il essaiera de provoquer par tous les moyens les réactions favorables de la critique, il s'agitera beaucoup et finira par se retrouver lassé. Tout cela, évidemment, s'il n'a pas du premier moment la sagesse, presque inhumaine chez un très jeune homme, de s'obstiner à poursuivre son rêve intérieur et d'attendre patiemment que sa vision mûrisse (ce qui ne l'empêchera nullement d'être curieux du phénomène vivant de la création contemporaine).

Peut-être ce tableau est-il trop sombre. Mais je suis persuadé que nous aurions tort de prendre ces choses à la légère et de nous obstiner à ne voir que les avantages (d'ailleurs réels) de l'information accrue. Jamais la politique de l'autruche n'a donné de bons résultats. On ne doit pas analyser les particularités de la pensée musicale contemporaine dans un milieu idéal abstrait, mais essayer de comprendre le plus profondément possible les conditions objectives du développement de l'artiste, de l'activité du critique, de la formation de l'auditeur. Et ces conditions sont dues, en partie du moins, aux circonstances décrites ci-dessus, circonstances que constituent, répétons-le, une nouveauté absolue dans l'histoire de la culture humaine. D'autre part après avoir dégagé certaines erreurs dans la réflexion contemporaine sur la musique, il nous sera impossible d'éluder plus longtemps les rapports entre la toile de fond historique et les démarches logiques en usage ; nous pourrons alors rechercher d'éventuels remèdes en accord avec une situation de fait parfaitement connue, et non plus simplement les proposer — utopiquement — sans tenir compte de la réalité.

Ce que nous remarquons au premier regard en abordant la pensée musicale contemporaine, c'est une différenciation insuffisante entre l'objet et le sujet. Sous la pression, peut-être, du courant structuraliste, le jugement critique et esthétique tend à s'établir uniquement sur le terrain de l'objet, négligeant de plus en plus les réalités du sujet récepteur et cela, sans en être toujours parfaitement conscient. On analyse en détail les particularités structurales de tel morceau de musique, mais on élude son efficience nécessaire et spécifique dans le psychique du sujet récepteur. Souvent, à ce propos, on ne fait que divaguer sur un ton soi-disant poétique. Autant les textes de critique et de musicologie sont précis dans la description des structures, autant ils semblent diffus, gratuits et stéréotypés quand il s'agit d'analyser le reflet de ces structures dans le psychisme. Ce procédé a ses désavantages. La structure est en fait un élément, ou — mieux — une série d'éléments grammaticaux (donc abstraits) ; nous les abordons comme tels en étudiant les données du langage dans lequel l'œuvre est conçue, et notre attention — retenue par les différences saisissables à ce niveau-là — perd de vue le rapport exact entre les données structurales et l'effet psychologique spécifique des apparitions concrètes dans leur succession. Mais à la vérité, et cela saute aux yeux de qui veut bien considérer les choses sans préjugés, les différenciations dans le sujet ne sont pas proportionnées aux

différenciations dans l'objet. En effet, d'infimes variations dans l'objet (qui n'affectent pas sensiblement les structures) peuvent avoir sur le sujet les effets les plus divers. Tout langage musical est un champ de structures mutuellement compatibles, à l'intérieur duquel le compositeur choisit son tracé en fonction du sens qu'il veut — consciemment ou non — transmettre. Mais à l'intérieur de ce champ, on peut parcourir des milliers de trajets pouvant signifier pour l'auditeur autant de messages différents, parfois diamétralement opposés (dans le cadre, pourtant, d'un même horizon stylistique), sans que par là le langage proprement dit (le champ de structures compatibles) ait nécessairement subi des variations notables. Un tel langage ne se compose certainement pas d'un système de normes immuables, transmises par tradition ; au contraire, pour chaque compositeur important, il est constitué par la fusion organique des éléments traditionnels acceptés et de ceux qui sont dus au pouvoir créateur du musicien même, dictés par son tempérament, sa logique, par la configuration parfaitement originale de sa personnalité. Dans ces cas heureux, le langage se constitue ordinairement assez vite (Brahms par exemple était déjà possesseur, sur ses vingt ans environ, d'un langage et d'une technique où se trouvaient, fût-ce en embryon, presque toutes les données du futur style « brahmsien » ; ce langage subira par la suite, au cours de l'activité du compositeur respectif, des modifications plus ou moins importantes (très grandes, par exemple, chez Beethoven, mais relativement peu nombreuses chez Schumann). Dans l'histoire de la musique, les œuvres les plus importantes sont nées de l'exploitation intensive de ces champs de structures possibles (compatibles à l'intérieur d'un même langage). Nous appellerons ces champs des styles personnels, pouvant être intégrés à ce titre dans le contexte stylistique général d'une époque donnée. Mais la loi de ce que nous appelions « l'exploitation intensive » peut être observée dans la presque totalité des cas. Le temps qu'un musicien met à trouver son « style personnel », voilà une question relativement peu importante ; l'essentiel, c'est qu'à partir d'un certain moment, il cessera de jouer à « essayer des styles » et que, se sentant maître désormais d'un terrain fertile, il s'efforcera d'en tirer le plus de fruits possibles. Et cela même si le style respectif est particulièrement révolutionnaire par rapport à la tradition.

Mais que sommes-nous contraints de constater dans la pensée musicale contemporaine ? Pour plusieurs raisons qu'il serait trop long d'approfondir ici, les œuvres sont évaluées le plus souvent non pas en raison de leur ethos et de leur substantialité propres, donc, en accentuant surtout l'originalité et la valeur de leur message, mais par rapport à leurs données de langage les plus générales. On remarque une œuvre parce qu'elle est écrite selon la technique sérielle, ou aléatoire, ou stochastique, ou parce qu'elle représente l'application parfaite du système de normes originales que le compositeur a choisi de respecter ; le critique énonce de la façon la plus méticuleuse, la plus sèchement technique, les éléments de la grammaire respective ; viennent ensuite — ou non — quelques petits feux d'artifice « poétiques » en style soutenu (un vocabulaire « critique » dure un temps, puis il se démode, on le remplace, mais le plus souvent la précision des termes laisse beaucoup à désirer ; ce vocabulaire peut s'appliquer à une foule d'œuvres très différentes, justement parce qu'il n'engage à rien). Mais la plus minutieuse des analyses structurales n'est jamais qu'une description, d'autant plus parfaite qu'elle est plus impersonnelle ; et comme l'objet artistique se justifie uniquement par l'ampleur et la nature de son action sur le psychisme du récepteur, il me semble que séparer la cause de l'effet, en analysant une œuvre, serait une grave erreur de logique. Au cours de toute analyse strictement formelle, nous examinons une quantité de causes sans réfléchir au fait qu'elles ne sont rendues légitimes que par leurs effets, et sans souligner que si l'effet est nul ou négligeable, la cause n'aura pas eu de raison d'être. Il nous semble procéder de façon « scientifique » parce que nous opérons sur des éléments matériels, et nous ne comprenons pas que c'est là une méthode anti-scientifique par excellence, puisqu'elle découpe arbitrairement un phénomène complexe, dans le cadre duquel matériaux et structures ne sont que l'infrastructure nécessaire des effets psychiques, seuls importants en dernière instance.

(*A suivre*)

LES REABONNEMENTS

En observant la suscription portée sur les sacs d'envoi de la revue, vous pouvez remarquer qu'en tête de vos nom et adresse figure le nom d'un mois de l'année.

Par exemple : NOVEMBRE

Cela veut dire que :

1° votre abonnement prend fin avec le numéro de NOVEMBRE 1974 (n° 212);

2° le numéro contenu par le sac d'envoi, s'il porte le même nom de mois (NOVEMBRE), est le dernier de votre abonnement, ainsi :

NOVEMBRE — M. D...
Rue...
89...

Aux termes de nos Conditions Générales de vente (page 2 de couverture) qui stipulent que « TOUS LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS » et nous avons expliqué pourquoi dans les numéros 200 et 201.

N'attendez donc pas pour renouveler votre abonnement.

Merci.

notre discothèque

Saluons la magnifique initiative de MUSIDISC, *qui nous offre en version économique la gravure ô combien précieuse du* Roi David, *cet oratorio qui entérina la jeune gloire d'Arthur Honegger (1892-1955). Cet enregistrement intégral, réalisé en présence du compositeur quelques jours avant sa disparition, réunit Jean Gitton, animateur passionnant et passionné de la C.U.P. (Chorale de l'Université de Paris), dirigeant ses choristes accompagnés par l'Orchestre des Cento Soli. Les récitants sont Jean Marchat et Corinne Tinardon, les solistes sont Andrea Guiot (sop.), Christiane Gayraud (alt.) et Camille Mauranne (bar.). L'œuvre de René Morax et Arthur Honegger est servie avec une émotion et une fidélité qui rendent attachante cette nouveauté qui fait honneur à* MUSIDISC [1].

Avec la Symphonie mimée Horace victorieux, *écrite en 1921 d'après Tite-Live pour la Compagnie des Ballets Suédois de Rolf de Maré, Arthur Honegger ouvre une décennie glorieuse dont* Le Roi David *constitue l'apogée, et qui s'achève en beauté avec la* Première Symphonie, *livrée au public du Boston Symphony Orchestra pour son jubilé, en 1930. Ces deux œuvres se trouvent ici réunies avec le* Mouvement symphonique n° 3 *si rarement entendu, et qui fut composé en 1933. Le fait est remarquable d'avoir regroupé sur ce même* Inédit-O.R.T.F. *trois grandes œuvres de Honegger pratiquement inconnues des jeunes, et qui seront une révélation fort heureuse pour les amis de la Musique. Surtout en ce qui regarde la beethovénienne* Symphonie n° 1, *chef-d'œuvre dédaigné, objet d'une blessure secrète au cœur du musicien. Cette nouveauté comble une triste lacune dans la discographie des Symphonies de Honegger, telle que Jacques Nahoum et moi-même l'avons établie dans l'ouvrage qui vient de paraître chez Alphonse Leduc* [2]. *La signature d'A. Goléa en bas de pochette fait sourire lorsqu'on songe à ce qu'a pu écrire sur le musicien de* Jeanne au Bûcher *ce musicographe en renom.*

Les Inédits O.R.T.F. *proposent aux jeunes de tout âge, à tous ceux qui ont en eux de la merveilleuse fraîcheur de l'enfant, les* Chantefleurs *et les* Chantefables pour les enfants sages *de Robert Desnos, publiées par Gründ en 1952, et mises en musique avec l'humour tendre et spirituel que l'on reconnaît à Jean Wiener (né en 1896). Un disque irremplaçable pour nos classes, de la maternelle à la cinquième,*

[1] Arthur HONEGGER, Le Roi David

[2] Arthur HONEGGER, Symphonie N° 1 en ut mineur

voire au-delà, avec la chance d'un auditoire un tant soit peu réceptif. Edith Stockhausen et Xaxier Depraz sont impeccablement accompagnés par le compositeur [3].

Depuis longtemps, j'en avais annoncé la sortie (prochaine) à nos lecteurs... Mais les déchirements de l'O.R.T.F., quelque diable aussi s'y mêlant, il aura fallu attendre plus d'un an pour que ce disque que nous espérions tous, vit le jour. Il est impeccable techniquement, irréprochable instrumentalement, et riche d'une substance musicale solide et rêveuse à la fois. Ce sont les deux concertos de Raymond Loucheur (né en 1899), dont je suis heureux de saluer ici, en notre nom à tous, la haute image. Concerto de violon, magistralement interprété par Devy Erlih qu'accompagne l'Orchestre National de l'O.R.T.F., œuvre d'un souffle généreux, d'un lyrisme pur et jamais grandiloquent. Composé en 1963, le Concerto de violon a été suivi quelques années plus tard d'un éblouissant Concertino pour percussions et orchestre destiné au prestigieux Vincent Geminiani. La virtuosité orchestrale joue avec celle des trois ateliers de percussion commandés par un seul exécutant, en l'occurrence le créateur de cette œuvre qu'accompagne l'Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F. sous la direction d'Yves Prin. C'est un disque dont l'utilité pédagogique n'aliène en aucune façon la valeur artistique de premier plan [4].

La jeune vague internationale fait montre d'une vitalité et d'un besoin de musique qui vire parfois à la boulimie. A telle enseigne que s'affirment les catégories d'auditeurs qui, souvent, ne cherchent plus à sortir du répertoire dans lequel s'est exercée une partie de leur sensibilité, se privant ainsi à leur insu de la joie de découvertes souvent passionnantes, parfois artistiques. Même les ouvrages récents qui tentent de mettre de l'ordre dans nos approches de ces musiques nouvelles, ont peine à éviter l'écueil des fastidieuses nomenclatures, ou même les simples et pures omissions : en témoin le passionnant livre de H.H. Stuckenschmidt consacré à La musique du XX[e] siècle et paru naguère chez Hachette en traduction française (L'Univers des connaissances). Ainsi, je n'y trouve point le nom de Maurice Le Roux et, a fortiori, ceux d'Alain Weber, Didier Denis et Alain Louvier auxquels sont consacrés les deux derniers Inédits-O.R.T.F. qui suivent. Il ne s'agit pas d'un parti-pris contre l'Ecole française, puisque n'y figurent pas davantage un Georges Ligeti ou un Lukas Fos.

La diffusion BARCLAY consacrée à Maurice Le Roux (né en 1923) est une véritable anthologie de l'œuvre de ce musicien appartenant à la génération qui se lança à corps perdu dans les tardives retombées françaises du sérialisme. Les difficiles et belles Inventions à deux voix (1948) jouissent d'une spectaculaire interprétation de Michel Béroff, alors que Jean-Christophe Benoit (bar.) et G. Pludermacher (piano) sont aux prises avec les cinq intellectuelles et néanmoins frémissantes mélodies du cycle Au pays de la magie (1951) d'après cinq poèmes d'Henri Michaux. Le Cercle des Métamorphoses (1953) présente pour moi de tels arcanes que ma gêne à l'audition de cette page cérébrale — Maurice Fleuret la dit cependant sensible dans son texte de présentation — ne s'est jamais dissipée. Une grande bouffée d'air est prodiguée par la dernière œuvre enregistrée : Un koan (1973). Je n'ai ni la place ni la compétence pour m'arrêter aux prétextes philosophiques et pédagogiques zen qui l'ont suscitée, mais c'est là de la musique, indéniablement. L'Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F. exécute ces deux dernières compositions sous la direction personnelle du compositeur [5].

J'achève cette discothèque de rentrée sur les aquarelles pour violoncelle et orchestre D'après Wols d'Alain Weber (né en 1930). On y admire une fois encore et très spécialement la virtuosité d'André Navarra, acrobatique et ahurissante en l'occurrence. Le grand violoncelliste est accompagné par l'Orchestre de Chambre de l'O.R.T.F. dirigé par Boris de Vinogradov. Le Trio Deslogères : Françoise Deslogères (Ondes Martenot), Claude Bonneton (piano) et Alain Jacquet (percussions) sollicitent les Houles d'Alain Louvier (né en 1945), compositeur connu surtout par ses Etudes pour agresseurs. Houles est une page de grande qualité qu'il est intéressant de mettre en parallèle avec certains instants de La Mer de Claude Debussy, ou avec Marine de Guy Ropartz, non pour un parallèle technique, mais pour une intéressante comparaison de climats et d'ambiances. Ce disque comporte enfin un cycle pour voix, récitant et orchestre de Didier Denis (né en 1947) : Cinq fois je t'aime, sur des poésies de Boris Vian. Au risque d'enfoncer une porte ouverte, je voudrais souligner à nos amis l'intense beauté de ces pages romantiques, magnifiquement équilibrées sur le plan sonore, et servies par des exécutants de premier ordre : Giani Esposito (récitant), Eve Brenner (sopr. color.) et l'Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F. animé par Manuel Rosenthal. Mais quels sont les lecteurs de L'Education musicale qui ne connaîtraient pas déjà Cinq fois je t'aime, exécuté à diverses reprises depuis sa composition par Didier Denis en 1968. Olivier Messiaen a voulu présenter lui-même ce disque, qui réunit des œuvres significatives de trois de ses « poulains » [6].

[3] Jean WIENER, Chantefables pour les enfants sages,
[4] Raymond LOUCHEUR, Concerto pour violon et orchestre,

[5] Maurice LE ROUX, Inventions à deux voix, Au pays
[6] Alain WEBER, D'après Wols - Alain LOUVIER, Houles -

Yves HUCHER
Professeur de Lettres

Chroniques azuréennes

L'Académie internationale d'été de Nice

Comme pour les deux autres rubriques, c'est pour répondre à la bienveillante curiosité de certains de nos lecteurs que nous reviendrons d'abord sur l'Académie Internationale d'Eté de Nice, dont la création remonte à 1956. Après avoir enseigné durant cinq ans à l'Académie d'Eté de Salzbourg et mesuré ce que la ville devait à cette institution, Fernand Oubradous rêva de doter la France d'une fondation semblable et choisit tout naturellement la Côte d'Azur. Le projet, bien accueilli par M. Jacques Médecin, maire de Nice, prit aussitôt corps; la Villa « Paradiso » — la bien nommée — siège du Conservatoire Musical de Région, laissa ses portes — et ses fenêtres ! — ouvertes pour l'été, et accueillit un ensemble important de professeurs français et étrangers, et plusieurs centaines d'étudiants, non seulement pour la musique mais aussi pour la peinture et l'art dramatique.

Les cours sont répartis en deux sessions de trois semaines placées entre le 1er juillet et le 15 août. Pour cette année, 60 professeurs et plus de 1 800 élèves de quarante nationalités, chiffres qui se passent de commentaires. Alors, bornons-nous à quelques remarques que nous avons pu faire « sur le tas ».

Une dominante : l'enthousiasme, domaine où les élèves rivalisent avec les maîtres : le jour de son départ, Jeanne-Marie Darré est allée faire ses gammes... pour se consoler ! Mady Mesplée, en retard pour gagner l'aéroport de Nice, ne pouvait franchir le cercle des derniers élèves qui bavardaient encore avec elle. Joseph Calvet ne trouvait pas de mots assez « nobles », selon son expression, pour nous dire l'intérêt qu'avait suscité chez ses étudiants, en majorité étrangers, l'étude des grandes œuvres de musique de chambre de Fauré et Franck, Debussy, Ravel ou Poulenc. Ce sont trois exemples; il faudrait en citer... soixante du côté des professeurs, et dix-huit cents chez les étudiants.

Du côté de ceux-ci, nous gardons présent aux yeux et au cœur l'un des plus nobles spectacles qu'il nous ait été donné de voir dans le « monde » de la musique : la réunion silencieuse et émue des élèves de Leonid Kogan qui venait de distribuer ses diplômes et nous déclarait : « J'aime les élèves à qui il faut conseiller de refaire des gammes car je veux avant tout les aider. Mon cours aura été profitable si, la session finie, ils pèsent ce qu'ils ont acquis et mesurent le chemin qui sépare la classe de l'estrade du concertiste. »

Fernand Oubradous sait tout cela; à juste titre, il est fier de la réussite particulière de cette dix-huitième année, et met l'accent sur deux points qui lui tiennent à cœur. D'un côté, la part importante et sans cesse accrue que prend l'Académie dans la préparation des grands Concours Internationaux; d'autre part, le fait que tous les concerts offerts aux mélomanes, dans l'admirable cadre du Monastère de Cimiez, sont donnés avec le concours exclusif des professeurs eux-mêmes. « C'est là, affirme Fernand Oubradous, bien plus qu'une caractéristique; c'est un véritable privilège que j'entends bien conserver à nos concerts, car c'est le plus vrai témoignage de l'état d'esprit qui règne dans notre Académie. (1) »

1. Notons — car les inscriptions se fait souvent un an à l'avance — une adresse « utile », celle du Secrétariat durant l'année : 89 *bis*, avenue Sainte-Marie, 94160 Saint-Mandé (tél. : 328.27-81).

Henri Dutilleux, par Pierrette Mari

Après la bouleversante, l'étincelante et fidèle interprétation que Daniel Wayenberg avait donnée de la *Sonate pour piano*, d'Henri Dutilleux, un auditeur — fort attentif au concert mais assez étourdi pour oublier de me donner son adresse — m'a demandé la référence d'un texte que j'avais utilisé dans ma présentation. Cette question d'un mélomane qui est « aussi » un lecteur de *L'Education Musicale*, est pour moi une excellente occasion de signaler ici le remarquable ouvrage — remarquable parce que à la fois lucide et enthousiaste — que Pierrette Mari a consacré à Henri Dutilleux dont elle est, de ce fait, la première biographe (2).

Voici la citation que j'avais utilisée : « Certes, la parfaite possession d'un métier accompli pourrait facilement donner lieu à des extériorisations diverses. Mais il préfère la voie difficile de l'approfondissement de soi et de son art, rendu à la fois plus aisé et plus ardu par la stricte observance des règles qu'il s'impose. Intransigeance et fidélité à ses principes l'amènent à repenser, à travers son prisme personnel, tout ce qui lui a été apporté par d'autres... » (*Op. cit.*, p. 114.) Citer ces quelques lignes, cela ne suffit-il pas pour donner, à ceux qui ne le connaissent pas encore, l'envie de lire cet ouvrage qui doit figurer dans la bibliothèque de tout mélomane ?

***

Pour terminer ces « Chroniques » — où de plus en plus nous allons devoir sélectionner nos sujets (3) — quelques précisions qui nous sont demandées au sujet de la saison lyrique 1974-1975 sur la Côte d'Azur, c'est-à-dire à Nice et à Monte-Carlo.

A l'Opéra de Nice, la « saison lyrique » va de novembre à Pâques, chaque spectacle est donné au moins deux fois : le vendredi en soirée et le dimanche en matinée. Le calendrier exact ne nous a pas encore été communiqué, mais nous pouvons au moins citer les premiers titres : *Le Prince Igor* (Nesterenko et le *Kirov* de Leningrad, direction V. Kalentiev); *Siegfried* et *Le Crépuscule des Dieux*, avec Jean Cox, sous la direction de S. Koehler; *Werther* (Régine Crespin et F. Bonisolli, direction R. Blareau); *Le Trouvère* (F. Bonisolli) et *La Force du Destin* (Montserrat Caballe, direction G. Masini).

A Monte-Carlo, tandis que la première série des concerts s'achève avec deux apparitions au pupitre, de Paul Paray, on prépare pour la fête nationale, la représentation de *L'Elisir d'Amore*, de Donizetti, sous la direction de F. Mannino. C'est comme chaque année une anticipation sur la saison lyrique, en février et mars. Nous ne pouvons en détailler les distributions particulièrement brillantes; au moins pouvons-nous en donner le calendrier très exact : *Andrea Chénier* (8, 12 et 16 février); *La Bohême* (22, 26 février et 2 mars); *Rigoletto* (8, 12 et 16 mars); enfin *L'Heure espagnole* et *La Voix humaine* (21 et 23 mars).

2. *Henri Dutilleux*, par Pierrette Mari, Hachette-Littérature éd., « Musiciens de notre temps », Paris, premier trimestre 1974.

3. C'est la raison pour laquelle nous souhaiterions que ces « Chroniques » établissent de plus en plus un dialogue entre nos lecteurs et nous.

bibliographie

Beaucoup d'ouvrages. De quoi se divertir, s'instruire, se cultiver et... travailler ! La place, restreinte, dont je dispose, n'autorise que quelques mots pour chacun. Sous le titre « **EVEIL ET MUSIQUE** », « l'audition musicale, une porte ouverte sur la concentration, la méditation transcendantale, les pouvoirs de l'esprit » par Claude Gérard Sarrazin (10 × 18, 190 pages) éditeur Beauchemin, à Montréal, distributeur pour la France : Flammarion, B.P. 403, 94152 Rungis. Si toutes sortes de considérations sur la musique (structures, façons d'entendre et d'écouter, mélodie, rythme, harmonie, etc.) forment la substance fondamentale, s'ajoutent diverses autres remarques, dont la moins curieuse n'est sans doute pas l'importance des groupes sanguins, lesquels conditionnent à la fois compositeurs, interprètes et auditeurs.

Lisez ce livre, il ouvre de nombreuses perspectives. Au demeurant, il est facile à lire, et par conséquent, éloquent.

Un récent numéro de « L'E. M. » a annoncé aux Editions A. et J. Picard, 82, rue Bonaparte, Paris, la publication d'un ouvrage captivant et instructif de Georges Faure. En effet, il met l'accent sur un foyer de culture méditerranéenne, sur lequel on ne savait jusqu'à présent que peu de choses. Georges Faure apporte, là, un précieux élément pour la connaissance de « **L'HISTOIRE MUSICALE DE LA PRINCIPAUTE DE MONACO**, du XVI[e] au XX[e] siècle », Editions des Archives du Palais princier (15,5 × 24,5, 150 pages). Le livre se divise en trois chapitres : les XVI[e] et XVII[e] siècles, le XVIII[e] siècle, les XIX[e] et XX[e] siècles. Encore un ouvrage intéressant et utile.

Il est sans doute inutile de s'appesantir sur une collection dont l'utilité et la valeur sont bien connues et appréciées : « **COLLECTION SOLFEGES** », Editions du Seuil, 27, rue Jacob, Paris (6[e]). Trois nouveaux ouvrages ont vu le jour : « **SCHŒNBERG** », par René Leibowitz, « **RICHARD STRAUSS** », par Dominique Jameux, « **ERIK SATIE** », par Anne Rey.

Au cours des 190 pages de chaque livre, rien n'est négligé pour situer chaque maître dans son temps et son environnement. De leur style, de leurs œuvres il est abondamment parlé, et toujours dans un langage aisé et séduisant. De nombreux exemples musicaux éclairent les textes. Chaque ouvrage se complète par bibliographie, discographie, etc. De nombreuses reproductions donnent une image artistique plus qu'agréable.

A. MUSSON

Evolution musicale de la jeunesse

CYCLE PREPARATOIRE AUX MUSIGRAINS :

Pour les enfants de 7 à 12 ans :

— Mercredi 6 novembre, à 14 h 30, 16 h et 17 h 30, au théâtre des Champs-Elysées : « Comment chantent les cordes », avec de jeunes solistes, l'orchestre des Concerts Lamoureux.

— 4 décembre (mêmes heures) : « L'Enfance de Schubert ».

— 22 janvier 1975 (mêmes heures) : « Frédéric Chopin », Nathalie Béra-Tagrine.

— 19 mars (mêmes heures) : « Vivaldi et « Le Rêve de Yanne », de Pendleton. Orchestre d'Enfants et de Cadets de la Schola Cantorum et la Chorale des Petits Chanteurs de Vincennes.

LES MUSIGRAINS :

Tous les concerts ont lieu au théâtre des Champs-Elysées, à 14 h 30 :

— Mercredi 27 novembre : Le violon et ses origines.

— Mercredi 18 décembre : De la chanson à la mélodie et au lied. Œuvre contemporaine : 6 pièces brèves pour flûte et basson, de Raymond Loucheur.

— Mercredi 15 janvier 1975 : Beethoven.

— Mercredi 5 mars : Le concerto.

— Mercredi 30 avril : Ballets historiques du Marais, « Au temps du Roi Soleil ».

Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne)

Travaux dirigés
Cours et Séminaires d'Esthétique Musicale

Dans le cadre de l'*U.E.R. d'Arts Plastique et Sciences de l'Art*, une série d'U.V. musicales, continue du Premier Cycle au Doctorat, intéresse les étudiants se destinant à la recherche en esthétique musicale et ses applications, les étudiants d'arts plastiques désirant acquérir la culture musicale nécessaire aux activités, créatrices ou pédagogiques, de synthèse, désormais inévitable, entre toutes disciplines artistiques et littéraires..., les musiciens — compositeurs, instrumentistes, théoriciens — qui, ayant la possibilité de suivre un enseignement supérieur, rechercheraient, eux aussi, des contacts avec les arts plastiques, les lettres, les arts de la scène, la philosophie.

Cet enseignement est assuré par un groupe d'enseignants permanents et de chargés de cours : compositeurs, techniciens de la musique, producteurs musicaux à la radio, animateurs culturels, membres du C.N.R.S. : André Almuro, Dominique et Jean-Yves Bosseur, Michèle Decarre, Michel Guiomar, Jean-Pierre Guys, Evelyne Hurard, Dominique Jameux, Pierre Lère, Pierre Mariétan, Michel Philippot, Iannis Xenakis.

Conçu pour apporter à la musicologie une esthétique musicale scientifique, fondée sur les possibilités actuelles d'investigation, de recherche et de création, et, à la fois, sur les méthodes traditionnelles et modernes d'analyse musicale, ouverte à la musique contemporaine, cet enseignement envisage entre autres : étude de la perception auditive et de l'espace auditif, organologie, sonorisation, électro-acoustique, environnement spatial et sonore, esthétique de la musique du XXe siècle, histoire de la musique, musique et mathématique, pédagogie et animation culturelle, philosophie et musique, création musicale...

Il conduit à deux groupes de recherche et séminaires de maîtrise, troisième cycle et doctorats :

— Programmation et formalisation dans les arts visuels et dans la musique. Composition : Iannis Xenakis, maître de conférences associé.

— Esthétique générale et musicale, esthétique comparée (musique et arts plastiques, musique et littérature, musique et philosophie, opéra et scénographie) : Michel Guiomar, maître de conférences.

Renseignements : Secrétariat de l'U.E.R. d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art : 90, rue de Tolbiac, Paris 13e, bureau B 11-07 (adresse provisoire; adresse définitive : 53, rue des Bergers, Paris 15e).

Renseignements et inscriptions pour les maîtrises : 14, rue Cujas, Paris 5e, bureau de Mlle Bompart. Pour le troisième cycle, même adresse, bureau des Thèses (Mme Minier).

Fédération des Centres Musicaux Ruraux

Elle annonce une série de disques consacrée à la présentation de musique « Disques de l'école maternelle au baccalauréat ».

Ces disques ont été conçus comme un document de travail; ils présentent les instruments de l'orchestre :

— en soliste sur une face;

— en duo, trio ou quatuor sur l'autre face.

Ainsi chaque instrument peut être entendu séparément, puis dans un ensemble où il est facilement reconnaissable.

La face 1 est plus didactique, la face 2 est plus riche de musique. Chaque œuvre ou fragment de la face 1 veut illustrer un cas précis, l'écoute ininterrompue serait une erreur. Les œuvres de la face 2 sont de courte durée et d'une grande souplesse d'utilisation.

Aucun commentaire n'accompagne les œuvres musicales; chacun tire parti du risque selon sa convenance. Seule, une notice apporte quelques éléments d'information sur l'instrument, sur les œuvres enregistrées et donne des indications d'ordre pédagogique.

Face 1 : Présentation des instruments

— Leur étendue dans l'espace sonore.

— Leurs possibilités techniques.

— Leurs caractéristiques expressives.

Face 2 : Le concert

Cette face est consacrée à des chefs-d'œuvre, duos, trios ou quatuors.

Ces pièces peuvent être utilisées :

— pour la reconnaissance du timbre des instruments;

— pour la reconnaissance des qualités techniques et expressives des instruments;

— pour l'analyse du discours musical (intensité, tempo, rythme, formes mélodique et harmonique, architecture), analyse facilitée par le petit nombre de voix.

Disques 17 cm, 45 t
disponibles moyennant une participation aux frais

N° 171. Le hautbois et la guitare (15 F) : Lœillet, Gavotte ; Lœillet, Adagio ; Hændel, Allegro ; Mozart, Andante ; Furstenau, Allegro ; Furstenau, Ecossaise.

N° 172. La flûte et le clavecin (15 F) : Mozart, Menuet ; Lœillet, Allegro ; Caix d'Hervelois, La Bretonvilliers ; Blavet, Sarabande ; Couperin, Le rossignol en amour.

N° 173. Les instruments a archet - violon, alto, violoncelle, contrebasse (15 F) : Frère Jacques (en canon) ; Leclair, Sonate ; Mozart, Duo ; Rameau, L'indiscrète ; Rameau, Tambourin.

N° 774. Les instruments a archet - violon, alto, violoncelle, contrebasse - Musique classique (15 F) : Bach, Aria en sol ; Vivaldi, Concerto en ré majeur ; Purcell, Suite en ré mineur ; Pergolèse, Sinfonia en fa majeur ; Couperin, Pièces en concert ; Beethoven, Menuet.

N° 874. Les instruments a archet - violon, alto, violoncelle, contrebasse - Musique contemporaine (15 F) : Kurachi, Trois pièces japonaises ; Chostakovitch, Moderato con moto.

N° 974. Le trio d'anches - hautbois, clarinette, basson (15 F) : Mozart, Divertissement n° 4 (adagio) ; Mozart, Divertissement n° 4 (allegro) ; Milhaud, Suite d'après Corette (Tambourin) ; Milhaud, Suite d'après Corette (Musette) ; Ibert, Cinq pièces en trio (n° 3 Allegro assai).

En souscription

La Harpe (12 F).

Frais d'envoi

A toute commande, ajouter les frais d'envoi (5 F).

Planches d'instruments

Comprenant : 13 planches, format 31 cm × 24 cm, avec reproduction des instruments en noir et blanc ; 13 notices (histoire et technologie) ; une pochette transparente.

Les 13 planches reproduisent les instruments suivants : violon ; alto, violoncelle, contrebasse ; flûte, petite flûte ; hautbois, cor anglais ; clarinette, clarinette basse ; basson, contrebasson ; cor ; trompette, trombone ; tuba ; saxophone ; timbales ; tambour, triangle, cymbales ; harpe.

Prix de l'ensemble : 25 F. Frais d'envoi : 5 F.

Fédération des Centres Musicaux Ruraux
2, place Général-Leclerc
94130 Nogent-sur-Marne

Prix du Centenaire Ravel

REGLEMENT DU CONCOURS

Article 1 : Pour commémorer le centième anniversaire de la naissance de Maurice Ravel, et en mémoire de Gilles de Menasce, l'association d'aide aux artistes et aux intellectuels « Pour que l'Esprit vive » organise, en collaboration avec le Comité National pour les Commémorations Musicales, un concours de composition musicale, sous le titre « Prix du Centenaire de Ravel ».

Article 2 : L'auteur de l'œuvre choisie recevra un prix de 10 000 F.

Article 3 : Peuvent être présentées des œuvres écrites pour un ensemble de musique de chambre, avec ou sans piano, ne comportant pas l'emploi de moyens électro-acoustiques (maximum 5 exécutants), en un ou plusieurs mouvements, dont la durée ne peut être inférieure à 15' ni supérieure à 30'.

Les œuvres présentées devront être inédites, et ne pas avoir fait l'objet d'une exécution publique.

Article 4 : Le concours est ouvert aux compositeurs de toute nationalité, nés après le 30 juin 1935.

Article 5 : Les ouvrages seront jugés de manière anonyme. En conséquence, chaque composition devra porter une devise, qui sera répétée sur une enveloppe *fermée* accompagnant l'envoi et à l'intérieur de laquelle figurera le nom du candidat. Seules seront ouvertes les enveloppes correspondant aux œuvres sélectionnées et primées (portant les mêmes devises).

Les partitions non acceptées et les enveloppes correspondantes seront renvoyées à leurs auteurs, dans le mois suivant la proclamation des résultats, par un huissier de justice, qui sauvegardera l'anonymat des envois.

Article 6 : Le jury, composé de hautes personnalités musicales résidant en France, sera désigné par le Comité National pour les Commémorations Musicales, en accord avec la Direction de la Musique et la Donatrice du Prix. Il opérera, sur lecture, une sélection de quatre compositions au maximum qui seront exécutées en séance publique, éventuellement retransmise par l'O.R.T.F. A l'issue de cette séance, et toujours sous l'anonymat, le jury désignera s'il le juge bon, parmi les œuvres retenues, celle à laquelle sera attribué le prix de 10 000 F. Ce prix ne pourra être divisé.

Article 7 : Les enveloppes des œuvres sélectionnées seront ouvertes après signature du procès-verbal de la réunion du jury, et proclamation des résultats.

Article 8 : L'édition de l'œuvre primée sera prise en charge par les Editions Françaises de Musique-Technisonor, si son auteur en exprime le désir.

Article 9 : Parmi les exécutions publiques qui seront ultérieurement données de l'œuvre primée, l'une sera réservée aux Amis de la Musique de Chambre.

Article 10 : Les partitions devront être adressées au Secrétariat du Concours, sous pli recommandé. Il y sera joint l'enveloppe prévue à l'article 5 et une seconde enveloppe contenant un bref *curriculum vitæ* et la formule annexée dûment remplie et signée. Les renseignements ainsi donnés ne seront pas communiqués au jury. La date limite de l'envoi est le 30 juin 1975, le timbre de la poste faisant foi.

Article 11 : La participation au concours implique l'acceptation sans conditions ni réserves du présent règlement. Les décisions du jury, prises à la majorité des voix, sont sans appel.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser au Secrétariat du « Prix du Centenaire de Ravel », Comité National pour les Commémorations Musicales, 19, rue de Léningrad, 75008 Paris. Tél. : 387.54-57.

N° de Commission Paritaire : 28 511

Imprimé à Paris

Directeur-Gérant : André Musson   Dépôt légal 4e trimestre 1974   C.L.J. PARIS-XIVe - TÉL. 783.78-55 - 734.33-10 - N° 1 095